

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

BAGI ZSOLT

AZ IRODALMI NYELV FENOMENOLÓGIÁJA

Filozófia Doktori Iskola
Dr. Kelemen János iskolavezető
Fenomenológia Doktori Program
Dr. Mezei Balázs programvezető

A bizottság tagjai:

Dr. Bacsó Béla DSc, Dr. Kaposi Márton CSc, dr. Sajó Sándor PhD, dr. Seregi Tamás PhD,
Dr. Weiss János DSc

Témavezető:

dr. Ullmann Tamás PhD.

Budapest, 2009.

Filozófiai diskurzus az irodalom modern fogalmáról

Az irodalomról szóló beszéd a XXI. század elején korszerűtlennek tűnik. Az irodalom mára, mondhatni, megszűnt létezni.

Paradox módon az irodalmi művek az emberiség egyetlen korszakában sem jelentek meg nagyobb számban, mint ma. Mégis: az irodalom mint olyan, az önmagában és önmagáért vett irodalom tulajdonképpen nem létezik többé. Nem csupán azért, mert a huszonegyedik század nyilvánvalóan nem az irodalom, hanem a vizualitás évszázada lesz, hanem azért, mert az irodalom fogalma belülről bomlott fel. Hosszasan lehetne elemezni a felbomlás történeti fázisait. Kezdve talán az irodalom meghasadásától, magas és alacsony irodalom létrejöttétől egészen a huszadik század végének radikális kánon-romboló mozgalmaiig, amelyek végképp felszámolták annak a kulturális egységnek az utolsó hadállásait is, amelynek a tanulmányozására elvileg létrejöttek. De ha ennek a felbomlásnak a történetét vizsgálánk, akkor meg kellene vizsgálnunk az irodalom kialakulásának történetét is, és könnyen lehet, hogy biztos történeti fogalmaink azonnal ellentmondásossá vagy rejtélyessé válnának. Ha az irodalomnak olyan fogalmát szeretnénk történetileg megragadni, ahol az éppen azt jelenti, amit még számunkra, mint az irodalom halálát túlélő nemzedék számára jelent, azaz a humanizmust, az emberiség legfontosabb kultúrtettét, az ember emberré képzésének legfőbb letéteményesét, akkor aligha tekinthetnénk Goethe híres fogalma elé. Még ha a *Weltliteratur* csupán késői kifejezés is, amelyhez egyedül botorság lenne kötni az irodalom modern fogalmának megszületését, valójában összefoglalja mindezt, amit Goethe és a korai modernitás az irodalmon értett, és amit megvalósítani igyekezett. Ebből a szempontból tökéletesen lényegtelen, hogy 1827 januárjának mely napján használta először ezt a szót Goethe. A fogalom nem ekkor született meg, hanem valamikor a XVIII. században – azt sem zárjuk ki, hogy már a XVII végén, a *querelle des anciennes et des modernes*-ben, noha bizonyára ennél jóval később.

„A nemzeti irodalom manapság nem sokat számít, a világirodalom korszaka van most soron, és mindenkire az a feladat vár, hogy siettesse ezt a korszakot. De bármennyire becsüljük is azt, ami külföldi, nem szabad valami különöshöz [*etwas Besonderem*] odatapadnunk, és azt mindenáron mintaképnek tekintenünk; nem szabad azt gondolni, hogy

ami kínai, az lenne az a bizonyos, vagy ami szerb, vagy Calderón vagy a Niebelungok; hanem mintaképre szorulva térjünk mindig vissza a régi görögökhöz, akik műveikben szüntelenül a szép embert ábrázolták.”¹ A világirodalom korszaka akkor kezdődik, amikor nem a magábanvaló különösséghez, hanem a különösön keresztül megmutatkozó általánoshoz kapcsolódunk az irodalomban. „Nyilvánvaló, hogy minden nemzet legkiválóbb költőinek és esztétikai íróinak törekvése jó ideje már az általános Emberire irányul. Minden különösben [*In jedem Besondern*], legyen az történeti, mitológiai, mesés, többé vagy kevésbé akarattal kiagyalt, azon általános a nemzetiségen és a személyességen egyre inkább keresztülvezetni és áttűnni látszik.”² Ezek a megjegyzések természetesen akkor válnak igazán érthetővé, ha elfogadjuk, hogy „az idős Goethe már pontosan és következetesen használja a *különös* kategóriáját.”³ Világirodalomná csak az az irodalom válhat, amely vállalja ugyan különösségét, de azt az általános emberire vonatkoztatja. Az általános emberi, amely a művelődés vagy képzés célja, abban válik *modernné*, hogy az általánosság magában a *Bildung* folyamatában jön létre. A különösségen keresztül elért általános nem valami szabályként vagy előírásként előre adott. Az általános emberi csak annyiban létezik, amennyiben a *Wellliteratur* megteremti azt. Ez az első lépcsőfok bármiféle modernitás kialakulásában: az ember kilábalása az önmaga okozta kiskorúságából, annak felismerése, hogy saját lényegét önmaga hozza létre. Nem jelentéktelen tehát a Goethe által az irodalomra rótt feladat: megteremteni az embert. A modern irodalmat megelőző időkben az „irodalom” csupán egy szűk – bár történetileg változó – literátus-rétegé volt. Az irodalom ebben az értelemben éppenséggel nem azt a dialektikát jelenti, ahogyan az egyedi az irodalmi nyelv különösségén keresztül általánossá válik, nem az ember emberré nevelődésének útját jelöli ki, hanem a literátusok közösségének Akadémiáját, azaz allegorikus és szó szerinti menedékét, az *otium litteratumot*, ahová azok éppen az emberi, túlságosan emberi

¹Johann Peter Eckerman: *Beszélgetések Goethével*, Budapest, Magyar Helikon 1973. Ford. Györfly Miklós, 230.

²„German Romance» Volumes IV Edinburgh 1827.” (recenzió) in *Goethes Werke*, Berlin, Weimar, Aufbau Verlag, 1981. 423.

³Lukács György: *A különösség mint esztétikai probléma*, Budapest, Magvető, 1985. Fordította Erdélyi Ágnes, 186.

univerzálék elől húzódnak vissza.⁴ A *Weltliteratur* megszületése az irodalom modern fogalmának megszületése, és egyben a modern irodalomnak mint tulajdonképpen értelemben vett irodalomnak a megszületése is. Ha innen (halálának pillanatából) nézzük az irodalom életét, az a modernitás történetével koegzisztens.

De ha így tekintünk az irodalomra, azt is észre kell vennünk, hogy már kezdettől fogva jelen volt benne egy bizonyos hasadék, amely később az irodalom szétvetüléséhez vezetett. Nem létezik modern irodalom meghasadás nélkül: elég Friedrich Schlegelnek a *Weltliteratur* megszületésének pillanatában megalkotott írására emlékeznünk, hogy ez világossá váljon. Az 1795-ben írt *A görög költészet tanulmányozásáról* a modern költészet anarchikus állapotának egyik legfontosabb jellegzetességeként azt a szakadékot jelöli meg, amely a magas és az alacsony művészet között fennáll: „a kor jellegzetes művészeti sajátosságaihoz tartozik még a *magasrendű és alacsonyrendű művészet metszően éles kontrasztja*. Egymás közvetlen közelében él és hat most már két homlokegyenest különböző költészet, és mindkettőnek saját közönsége van, s ez is, az is a maga útját járja, a másikkal cseppet sem törődve. Fel sem figyelnek egymásra, legföljebb ha véletlenül szembe találkoznak, s akkor kölcsönös a gúny s a megvetés; gyakori a titkos irigykedés: mert az egyik olyan népszerű, a másik olyan előkelő! A nyersebb kosztos élő közönség van olyan naiv, hogy minden poézist, amely magasabb igényeket támaszt »tudósnak« minősít, s ezt kizárólag a fennköltebb szellemekre vagy a ritka ünnepi alkalmakra hagyja, ezzel már el is löki magától.”⁵ Az alacsony művészetnek már Schlegel számára is egyaránt jellemzője a sematikus és az új utáni olthatatlan vágy. Az újdonság ugyanis nem más, mint maga a sematizált modernizmus. „Az új – régi lesz, ami ritka volt – közönséges, és a csiklandás tüskéi hegyüket veszti. Gyengül önereje, tompul művészi ösztöne; így süllyed a puhány befogadói fogékonyság felháborító tehetetlenségbe; az elsatnyult és betegessé torzult művészetérzék végül egyéb táplálékot sem kíván, mint a legnyersebb s -undorítóbb ritka

⁴Marc Fumaroli: „Académie, Arcadie, Parnasse: trois lieux allégorique du loisir lettré”, in *L'école du silence*, Paris, Flammarion, 1998.

⁵Friedrich Schlegel: „A görög költészet tanulmányozásáról” in Friedrich és August Wilhelm Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, Budapest, Gondolat, 1980. Tandori Dezső fordítása 132.

fatokat, míg végül elhalálozik, és e vég a teljes érzéketlenség minden iránt, a teljes közöny.”⁶

Nemigen lehetne ennél egyértelműbben meghatározni azt a válságot, amely a modern irodalom fogalmában a kezdet kezdetétől megtalálható. Az ember hajlamos az irodalom halálának jelenségét valamiféle újdonságként felfogni, amely csak tegnap, vagy legfeljebb tegnapelőtt tűnt fel nyomasztó horizontként az irodalom történetében, ez azonban a legnagyobb tévedés: az irodalom halála az irodalom fogalmában inherens.

Persze Schlegel figyelmeztetése olyan mű előírásaihoz kapcsolódik, amelynek számára – legalábbis ekkoriban – abszolút relevanciája volt, így nem meglepő módon ismét a *Weltliteratur* fogalmához jutunk vissza. A *Wilhelm Meister tanulóévei* művelt abbéja a következőképpen beszél e válságról: „Aki mindent a maga teljes emberségében akar megtenni vagy élvezni, aki minden rajta kívül álló dolgot ilyen élvezetfélével akar összekötni, az csak örökké kielégítetlen törekvéssel fogja eltölteni az idejét. Mily nehéz dolog az, ami oly természetesnek látszik. Egy új szobrot, egy kitűnő festményt önmagában és önmagáért szemlélni, az éneket az ének kedvéért hallgatni, a színészen a színészt bámulni, egy épületben annak összhangja és tartóssága miatt gyönyörködni. Többnyire azonban azt látjuk, hogy határozott műalkotásokkal jóformán úgy bánnak az emberek, mintha azok lágy anyagból volnának. Az ő hajlamaik, véleményeik és szeszélyeik szerint tüstént újra kell formálódnia a szilárd falú épületnek; a festménynek tanítani kell, a színműnek javítani s mindennek mindenné kell lenni. De voltaképpen, minthogy a legtöbb ember maga formátlan, mert önmagának és saját lényének nem tud alakot adni, azon dolgozik, hogy a tárgyakat is megfossa alakjától, hogy minden laza és széthulló anyaggá váljék, mint ő maga. És végül az emberek mindent az úgynevezett hatásra redukálnak, minden relatív, és így relatív is lesz minden, kivéve az értelmetlenséget és ízléstelenséget, amely csakugyan egészen abszolút módon uralkodik.”⁷

Goethe számára magában és magáértvalóan venni egy műalkotást azt jelenti, hogy *nem relatív* módon fogjuk azt fel, hanem az Egész totalitásában, a műveltség által és a

⁶Uo. 127–128.

⁷Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meister tanulóévei*, Budapest, Európa, 1963. fordította Benedek Marcell. 527–528.

műveltségben. Eszerint a műalkotás az abszolútum ábrázolása, szimbóluma. De a *relativitás*, azaz az egyedire való kizárólagos vonatkozás az irodalomban nem esetlegesen jelenik meg. A műveltség csupán azt a relatív mozzanatot veszi fel magába, amely eredendően jellemzi az irodalmi műhöz való viszonyt. Hiszen az, aki az abszolútum, a műveltség teljessége felé indul „csak örökké kielégítetlen törekvéssel fogja eltölteni az idejét”. Az, amit Hegel már nem lát, de Goethe legteljesebb olvasója, Friedrich Schlegel még igen, az az, hogy a műveltség teljessége egy *végtelen közelítésben* magában a műveltségben konstituálódik, így *soha nem lehet immanens totalitás*. Az a meghasonlottság, amelyet Hegel mint a modernitásra leselkedő, és a totalitásban meghaladandó mozzanatot tár fel,⁸ valójában maga a modernitás, annak redukálhatatlan konstitutív mozzanata: a közvetítésben mindig marad közvetíthetetlen, az immanenciában idegen. Minden valódi (nem-sematizált) relativitás az idegen betörése az otthonosba, műveltség vagy képzés folyamatának lezárhatatlan (korrektúrázhatatlan) kibicsaklása.

A modern irodalom abban a pillanatban születik meg, amikor megjelenik az *irodalmi nyelv*: olyan nyelv, amely önnön különösségét elismerve a műveltség általánosságának útjára lép, anélkül azonban, hogy e különössége valaha is fel tudna oldódni a Szellem totális általánosságában. Ami a különösség logikáját itt megkülönbözteti Hegelétől az az egyedinek és az általánosnak az a felfüggesztett viszonya, amely a részlet (az egyedi) relativitását soha ki nem békíthető, soha meg nem szüntethető meghasonlottságként kezeli. Friedrich Schlegelnek „szubjektivizmust” szoktak a szemére vetni, amiért az egyes egyediségében horgonyozza le a költészetet. „Az ész egyetlen és mindenben ugyanaz, de ahogy minden embernek saját tulajdonképpeni természete van és saját tulajdonképpeni élete, úgy hordja magában mindegyik saját tulajdonképpeni költészetét.”⁹ Csakhogy Schlegelnek soha nem volt más a célja, mint a valódi objektivitás elérése a költészet révén. Mitológiát teremteni azt jelenti: egészet teremteni. Ha feladta is *A görög költészet tanulmányozásáról* elméleti álláspontját, egy dolgot biztosan nem adott fel soha: a költészet objektivitás-igényét. A

⁸Erről lásd: Jürgen Habermas: *Filozófiai diskurzus a modernségről*, Budapest, Helikon, 1998. Fordította Nyizsnánszki Ferenc és Zoltai Dénes, 25. skk.

⁹Friedrich Schlegel: „Gespräch über die Poesie”, in *Werke in zwei Bänden*, Berlin, Weimar, Aufbau Verlag, 1980. 133.

szélsőségig vitt egyéniség ugyanúgy az általánosra vonatkozik, mint a tipikus, csak éppen van benne valami, ami nem közös. Itt nem a különösség elhagyásáról van szó, hanem egy újfajta különösség elgondolásáról, nem Goethe és Hegel különöséről. Schlegelnél a különös ironikus viszonyban áll az általánossal. Nem fedezhetjük fel már ebben a modern meg hasonlítás affirmációját?

Nem kellett sokáig várni arra, hogy a modern irodalom ezt a jellegzetességet is megragadja: Baudelaire már nem a meghatározás paradigmájában helyezi el saját költői tevékenységét. Az ő unalma és gögje túllépés a különös közvetítés világán, az egyéni meg hasonlításának affirmációja. Ez az igazi elismerése a relatívnak, anélkül, hogy a költészet abszolútumát elvethetnénk.

A modern irodalom, azaz általában az irodalom akkor születik meg, amikor a költő munkája többé nem saját írásának a Természethez (legyen az a klasszikus művészet vagy akár a tiszta ráció természete) való igazodásaként határozódik meg, hanem a saját természet, saját séma teremteseként. Az írás természete így többé nem előre adott, hanem az írás immanenciájában konstituálódó természetté válik. Schlegel új mitológiáról beszél, a szellem mélyéről érkező mitológiáról, ami nem más, mint a költészet ezen új „szubjektivitása”, amely egyben és elsősorban új objektivitás is. „Hiányzik, állítom én eképp, költészetünknek olyan középpont, amilyen a mitológia volt a régiek számára; és amiben a modern irodalom az antik mögött elmarad, röviden így foglalható össze: Nincsen mitológiánk. De hozzáteszem, közel járunk ahhoz, hogy legyen, pontosabban itt az ideje, hogy komolyan hozzálássunk és teremtsünk magunknak. Mert ez a mitológia egészen más úton, éppen az ellenkező irányból érkezik majd, mint az a régi, hajdani, mely mindenütt az ifjú képzelet első virága volt, mely közvetlenül kapcsolódott az érzéki világ legelevenebb, legközvetlenebb elemeihez. Az új mitológiának éppen ellenkezőleg, a szellem legmélyéből kell megteremtődnie...”¹⁰

Ezt a folyamatot azonban korántsem valami „korszakhatár” kijelölésének igényével kell vizsgálni. Nem arról van szó, hogy az „irodalom” fogalma „megváltozott” volna a modern „korszak” beköszöntével. Szigorú értelemben téves az az elképzelés, amely az irodalomban Homérosztól máig tartó töretlen de „változó” kulturális formációt lát.

¹⁰Friedrich Schlegel: „Beszélgetés a költészetről” in *Válogatott esztétikai írások*, ik. Tandori Dezső fordítása

Kétségkívül létezik ez a folytonosság. De az irodalom modern fogalma csak a szó önreflexiójával, a szó transzcendenciájának az immanenciájára való redukálásával jön létre. Történeti értelemben ez a redukció a beszéd és az írás szétválásával, valamint az előre adott retorikai sémák kritikájával jöhetett létre, azaz a retorika halálával.¹¹

Ha feladatunknak a modernitás történeti meghatározását tekintenénk, kérdésünk a következőképpen lenne megfogalmazható: vajon valóban a felvilágosodásnak abban a dialektikájában ragadható-e meg a modernitás lényege, amely a meghasonlás kibékítését tűzi ki céljául? Ha igaz is, hogy „az olyan abszolútum fogalmával, amely leküzd mindenféle abszolutizálást, amely csak az önnevelés végtelen, minden végest magába emésztő folyamatát tartja meg mint feltétlent, Hegel a modernséget saját elvéből tudja megragadni”,¹² a modernségnek talán létezik egy másik fogalma. Ez ugyanolyan régi mint ez az első, mert ugyanaz a felismerés és történeti pillanat szüli, és ez a fogalom nem kibékíteni akarja a modern meghasonlást, de nem is csupán magábanvalóként meghagyni, hanem kibékítés nélkül tenni magáértvalóvá, afirmálni. Feladatunk azonban nem ez, hanem a modern irodalom fogalmának meghatározása. Ha felvázoljuk az azokat a feltételeket, amelyek történetileg lehetővé tették egy ilyen irodalom-fogalom létrejöttét, nem gondoljuk, hogy ezzel a kérdéssel kielégítően foglalkozhatnánk itt.

Felvethetnénk azt is, hogy a sematizmus és a nem-sematikus művészet – meghatározás és meghasonlás – kölcsönös egymásrautaltsága, ám szigorú megkülönböztetése már Kant harmadik *Kritikájának* első változatában megjelenik. A *Bevezetés* első változata tartalmaz egy olyan fogalmi megkülönböztetést, amelyet a végleges változat már nem. Ez a szöveghely azonban nagyon óvatosan kezelendő. Egyrészt itt nem a szó szerinti értelemben vett művészetekről beszél Kant, hanem a „természet technikájáról”, másrészt a végleges szövegben jó okkal nem szerepel „nem sematikus reflexió”, helyette a „fogalom nélküli reflexió” áll. A reflektáló ítélőerő először is „reflektál egy adott

¹¹Itt is, ahogy az irodalom „halálával” kapcsolatban meg kell különböztetnünk két dolgot: a retorika korszakának halála nem szünteti meg magát a retorikát, csupán annak történetileg esetleges megtestesülését. A retorika mindmáig, sőt, mindaddig, amíg az emberi kultúra marad, létező viszony az íráshoz és a beszédhez. A retorika léte nem történeti esetlegesség, hanem egy abszolút viszony lehetősége és valósága.

¹²Habermas i. m. 35.

megjelenítésről, hogy megkapjon egy ezáltal lehetséges fogalmat”,¹³ de Kant tesz egy megkülönböztetést, amelyet a sematikus és nem sematikus reflexió különbségeként ír le. A sematikus reflexió az általános természetfogalmak területén működik, „melyek alatt egyáltalán lehetséges egy tapasztalati fogalom (minden különös empirikus meghatározás nélkül)”.¹⁴ Ebben az esetben a reflektáló ítélőerő egyben meghatározó is, hiszen előre adott fogalmak alá rendel megjelenítéseket. Nem sematikus és nem meghatározó azonban a reflexió akkor, ha egy különös tapasztalatról van szó, amelyhez egy fogalmat keresünk, ami egy ilyen tapasztalatot lehetővé tevő törvényen alapul. Kant a következőképpen határozza meg ezt a nem-sematikus reflektáló ítélőerőt: „Amikor tehát a reflektáló ítélőerő a jelenségeket meghatározott természeti dolgokról való fogalmak alá kívánja hozni, akkor nem sematikusan jár el, hanem *technikailag* [*nicht schematisch, sondern technisch*], más szóval nem csupán mechanikusan, mint az értelem és az érzékek irányítása alatt álló eszköz, hanem mintegy *művészileg*, ti. azon általános, de egyúttal meghatározatlan elv szerint [*nach dem allgemeinen, aber zugleich unbestimmten Princip*], hogy a természet úgyszólván ítélőerőnk javát szolgálva, célszerű módon rendeződik el egy rendszerben...”.¹⁵ A reflektáló ítélőerő mindenképpen tisztá tudati fogalmak alá szubszumál: a Természet a tudat a priori immanenciájában nyeri el a „világ” értelmét. A sematikus ítélőerő esetében ez az immanencia ugyanúgy előre adott, mint valaha a Természet. A nem-sematikus ítélőerő azonban maga hozza létre immanenciáját, maga válik az abszolút világkonstitúció alapjává. Míg a meghatározó ítélőerő „csak *sematikusan* jár el, egy másik képesség (az értelem) törvényei alatt, az előbbi (a reflektáló ítélőerő) viszont *technikailag* (saját törvények szerint)”¹⁶ Az mindenesetre nyilvánvaló, hogy a sematizmus mellett, ami Kantnál a meghatározás közege, egy nem sematikus elem is feltűnik, azaz egy meghatározatlan elem, amely saját magának ad törvényt. Az önkonstitúció és a meghasonlás (sematizmus és nem sematikus reflexió) ilyen összekapcsolódása és egymásrautaltsága jelzi azt a pillanatot,

¹³Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, Szeged, Ictus, én. fordította Papp Zoltán 31.

¹⁴U. o. 30.

¹⁵U. o. 31.

¹⁶U. o. 65.

amiről az imént beszéltünk: ahhoz, hogy az irodalom mint önmagának törvényt adó jelenhessen meg szüksége van egy nem sematikus mozzanatra.

A meghasadás kiküszöbölhetetlen a modern irodalomból: olyan lényegi meg hasonlason alapul, amely kizárja, hogy valaha is elérhető legyen a műveltség Egésze, amely a műveltség Egészét ugyan megcélzott és vágyott, ám csupán egy soha nem végződő korrektúrában konstituálódó célként jelöli meg, olyan korrektúráként, amely lényegileg kibicsaklik és működésképtelenné válik. A modern irodalom fogalma valójában éppen ebben ragadható meg: a Séma megrendüléseiben és tudatos megrendítéseiben. Az, amiben más a modern irodalom, mint a modernitást megelőző literatúra, az éppen a séma esetlegességének, történetiségének és így megrendíthetőségének tudatosulása, és a sematizáció munkájába az idegen, a nem-sematikus beleírása.

Ám az idegen otthonossá válása új sémát szül: az újdonság sémáját, a mindig új élmény elvárását. Az irodalom pedig végső soron nem tud másképpen, mint folyamatos ismétlés árán újat mutatni. Mindig új történet, mindig új siker, ami azonban egy biztos recepten alapul: soha ne rendítsd meg a Sémát! A sematizált sematizmus létrejött, a Séma új és még erősebb visszatérése szintén modern jelenség. A korrektúra mindig fenntartja annak lehetőségét, hogy az egyes és az általános önértékre tegyen szert, Hegel kifejezésével elveszítse konkrétságát és absztrahálódjon. Wilhelm Meister tévelygése ugyan mindig közelebb viszi őt a célhoz, ám útján magára hagyatva ott maradnak a kultúra eltévedt utasai, ripacsok és félműveltek, akiknek konstitutív szerepük van ugyan a műveltség megteremtésében, de soha nem oldódnak fel abban: a sematizált sematizmus modern jelensége örökre eltünteti szemük elől a célt. A kérdés nem az, halandó-e az irodalom – a halandóság immanens az irodalom modern fogalmában –, hanem hogy halála jelenti-e lényegének felszámolását, az irodalmi nyelv eltűnését is. A sematizmus egyeduralka végleg megszünteti-e a „magasirodalom” lehetőségét? Azaz megszünteti-e a nem-sematikus irodalom lehetőségét?

Az irodalom fogalma kezdetől fogva meghasadt fogalom. De mi az, ami mára ezt a hasadást szétvetüléssé fokozta?

Nem kétséges, hogy az irodalom tudományos vizsgálatának a XX. század végén megszülető módjai fejezik ki a legszélsőségesebb formában az irodalom lényegét. A kérdés csupán az, vajon a legadekvátábban is azok fejezik-e ki. A XX. század végére az irodalom fogalmát az irodalmi kánon fogalma váltotta fel. Az irodalmi kánonok sokaságának fogalma nem más, mint a szétvetült irodalom fogalma. Annak az irodalomnak a fogalma, amely a hasadást már nem bírta önmagában megtartani, hanem transzcendálta azt. A hasadás immanens a fogalomban, a szétvetülés már nem más, mint az immanencia transzcendenciába való átsapása. Ahogy az űr terében (az absztrakt, metafizikai térben, a kezdeteknél, a nagy bumm előtti fizikai térben, ahol valóban nincs semmiféle tömegvonzás) az immanens feszítőerők odáig jutnak, hogy a test koherenciája megszűnik azt egységben tartani, a test szétvetül, az addig immanens kötődések transzcendenssé válnak, az addigi konfiguráció konstellációvá válik. Így vetült szét az irodalom a kánonokba abban a térben, amely azonban korántsem mentes a gravitációs központoktól. A konstellációk olyan rendszereket hoztak létre, amelyek egy-egy „irodalmi diskurzus” vagy még inkább „kulturális”, sőt „interkulturális” diskurzus gravitációs központja körül az irodalom darabjaiból összeálló galaxisokat alkotnak. Az irodalom univerzuma született meg? Semmi esetre sem. Az irodalom a „nagy bumm” után megszűnt immanenciájában létezni: nem csupán abban sántít a hasonlat, hogy szétvetülése előre adott gravitációs központok terében történt meg, hanem abban is, hogy itt már előre adott galaxisok léteztek. Az irodalom szétvetülése diskurzusokba szóródását jelenti.

Mit nyertünk ezzel a szétszóródással? Megszűnt az irodalom hasadás nélküli egységének hamis látszata – mondják erre. És valóban, az irodalom nem létezik többé mint kultúrjóság, mint elsajátítható és kisajátítható, mint mindenki számára egyaránt: feladatként és alapzatként adott lehetőségi mező. Ennyiben a szétvetülés a (modern) irodalom alapvető szándékát teljesítette be: a irodalom *ancien régime*-jének kritikáját, az előre adott retorikai és klasszikus műveltség kérdőre vonását, amely egyfajta Természetként, magábanvalóként, Sémaként minden irodalom számára a lehetőségek tárházát nyújtotta. A *Bildung* – amelynek fogalma mintegy választóvonalaként áll a retorika és a modern irodalom között – éppen abban

különbözik a hagyományos irodalmi neveléstől, hogy az abszolútumhoz vezető utat nem egy előre adott kultúrjóság elsajátításaként gondolja el.

De a szétvetülés és a szétszórtság valóban a sémák (a Természet, a magábanvaló) alóli felszabadulás letéteményese lenne? Hiszen éppenséggel olyan sematizmus kialakulásához vezetett, amely mára eltüntette az *irodalmi nyelvet* mint a meghasadás hordozóját. A sematikus irodalom a modern irodalom eredetétől kezdve ugyanúgy része az irodalom fogalmának, mint a nem-sematikus. Nem tudjuk elkülönítetten vizsgálni, mikor alakult ki a tömegirodalom, mert pontosan akkor alakult ki, amikor maga az irodalom: az irodalom fogalma arra a meghasonlásra épül, amely a nem-sematikus ítéloerőt a sematikustól elválasztja. Ez a hasadás a modernitás előrehaladtával természetesen csak nőtt. Érdekes módon azonban ez a folyamat nem a hasadás két partjának megszilárdulásával járt, hanem az egyik tökéletes eltűnésével, a sematizált sematizmus létrejöttével. A sematizmus és a meghasonlás egymásrautaltsága eltűnőben van. Ez okozza végső soron az irodalom fogalmának felbomlását. Adorno plasztikusan fejezi ki az irodalmi nyelvnek a sematizált sematizmus általi eltörlését, amikor arról beszél, hogy a kultúripar azt a sematizmust, amit Kant még a szubjektum képességeként tartott számon, már az ipari újratermelés egyszerű szerszámaként használja, készen nyújtva a fogyasztónak a műalkotást. Így a sematizmus már arról a látszatról is lemond, hogy még bármiféle „szubjektív teljesítmény” szükségessé váljon a művészet befogadásában és létrehozásában. „Azt a feladatot, amelynek teljesítését a kanti sematizmus még a szubjektumoktól várta el – nevezetesen, hogy az érzéki sokféleséget eleve az alapvető fogalmakra vonatkoztassák – az ipar most leveszi a szubjektum válláról. Az ipar a sematizmust mint az ügyfél iránti első szolgáltatást maga teremti meg. (...) A fogyasztó számára nincs már mit klasszifikálni, ami ne lenne előre készen a termelés sematizmusában. (...) Nemcsak hogy ciklikusan kitaranak a a slágerek, sztárok, szappanoperák típusainak merev invariánsai mellett, hanem a játék specifikus tartalma, a látszólag változó is ezekből van levezetve. A részletek behelyettesíthetőké válnak. A rövid szünetközök sora, ami a slágerben hatásosnak bizonyult, a hős átmeneti blamázza, amit jó sportként képes elviselni, az egészséges verés, amit a szerelmes nő a férfias sztár erős kezétől elszenved, a sztár kegyetlen ridegsége az elkényeztetett örökösnnővel szemben – mindezek, akárcsak valamennyi részlet, kész klisék, mindenütt tetszés szerint felhasználhatók, és mindig teljesen

az a cél határozza meg őket, amelyet a sémában betöltenek.”¹⁷ Nyilvánvaló, hogy ez a jellemzés – abban a kultúrában, ahol a kortárs művek olvasása általában megoldhatatlan nehézséget okoz a sematizmus által kialakított befogadás-elvárásokban – nem csupán a filmre, hanem legalább ennyire az irodalmi nyelvre is érvényes. A sematizált sematizmus – amit Adorno kordiagnosztikája mint a fogyasztói kultúra szubjektuma által készen kapott szolgáltatást ír le – legfontosabb jellemzője éppen az önkonstitúció és a meghasonlás eltörlése, amennyiben az éppen nem valami előre adottra megy vissza, hanem önmaga alapozza meg saját a priori struktúráit. A sematizált sematizmus azonban nem egyszerűen tagadása annak, hogy az irodalmi közlés saját alapja lehessen, hanem annak tagadása, hogy az irodalmi nyelv közlés lehetne: hogy meghaladhatná a sematizált kommunikációt.

A műalkotásnak a kultúripar által termelt sematizmusba (a sematizált sematizmusba) való kényszerítése által a (nem-sematikus) ítéelőerő többé nem a műalkotás sajátlagos reduktív ereje (amely *saját* konstitutív alapját tárja fel), nem a „fogalom nélküli reflexió” médiuma, hanem az ugyanaztmondás, az identitás feltétlen hatalmának szolgálóleánya, amelyet gazdája – a tökéletes olvashatóság, az idegentől mentes olvasás kultúrája – gátlástalanul használ saját ellentmondásmentes világának létrehozatalában.¹⁸ A sematizált sematizmus éppen az ellentmondásmentesség letéteményese. Ez az a pillanat tehát, amikor a modern irodalom fogalmában a priori meglévő megasadás töréssé, a szétvetülés közvetlen előzményévé válik. A sematizált sematizmus már nem a kanti sematizmus, hanem olyan sematizmus, amely tagadja a nem-sematizált reflexió, a redukció lehetőségét. Vagyis tagadja az irodalmi nyelvet. Ebben az értelemben kell azt mondanunk, hogy noha a szétvetülés lehetősége a kezdet kezdetétől jelen van e fogalomban a fogalom szükségszerű határaként, e határ elérése már megszüntetése a fogalomnak, lényegének tagadása. A modern irodalom

¹⁷Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája*, Budapest, Gondolat–Atlantisz, 1990. ford. Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly 152.

¹⁸Naivitás azt gondolni, hogy a tökéletes olvashatóság, illetve az ellentmondásmentesség kultúráján alapjaiban számolta fel a kulturalizmusnak az a neoliberalis előretörése, amely az 1980-as évektől a globalizálódó világ liberális mantráiban (a kulturális, nemi, társadalmi különbségek, a „subalterm” toleranciájában) öltött testet. Ez egyrészt nem felszámolása hanem – mára jól láthatóan félresikerült – semlegesítése és elfedése az ellentmondásoknak (azaz az ellentmondásmentesség kultúrájának újabb szinten való megalapozása), másrészt nem egy az ellentmondásosságot magába integráló, hanem azt csupán eszközként használó kultúra létrehozatala. A tolerancia, azaz a „laissez faire” etikája soha nem lesz több, mint a célracionális érdekek vezérelte cselekvés álcája amelyet az saját altruizmusaként mutogat; a citoyen maszkja a bourgeois arcán, hogy Rousseau megkülönböztetését használjuk.

fogalma a szétvetülés által nem adekvát kifejezéshez, hanem végső lehetőségéhez, vagyis halálához ér el.

Ezt a folyamatot az irodalmi nyelv jelszerűsödésének folyamataként írhatjuk le. A sematizált sematizmus ott jelenik meg, ahol az irodalmi nyelvben jelek váltják fel a teljes gazdaságában felfogott szó-dolgot. A jel struktúrája tartalmazza azt a hiányt, ami a meg hasonlásnak is sajátja: a szabály nem előre adott benne, hanem csupán a jelek diakritikus rendszere hozza azt létre. Ám ez a hiány meghatározott: igaz ugyan, hogy nem az általános határozza meg, hanem a rendszer elemei közti viszony, mégis meghatározott. A hiány valaminek a hiánya, egy másik jel hiánya, arra utal. A „distinctive feature”-ök rendszere a meghatározás speciális típusa. A jelben nincs semmi meghatározatlan. Ez a meghatározottság pedig végső soron megspórolja a meghatározatlanságban meglévő tett elemét, egyedi eseményszerűségét. Jól észrevehető ez a folyamat egyes esetekben is, nem csak a modernitás egészében. Nagy modernista alkotók művészetének szemiotizálódása gyakori jelenség. Ha példának csak Picasso kései festményeit vagy Tarkovszkij kései filmjeit vesszük, akkor persze azt kockáztatjuk, hogy e jelenséget mintegy törvényszerűen a kései – feltételezetten hanyatló – stádiumnak tartjuk, ám itt csupán szemléltetni szeretnénk a folyamatot. Picasso kései festészetében már csupán jelszerűen alkalmazta azokat az elemeket, amelyeket korai festészetében alakított ki. Míg a kubista képek gyakori ismétlődő elemei (hegedű-elemek, gitár, újság, stb.) mind Picasso, mind Braque esetében sokkal inkább a forma sematizálódásának különböző oldalait jelenítik meg, a kései festészet már rendszerbe foglalja az egykori, a sematizációt ábrázoló elemeket, és többé nem a sematizációra vonatkoztatja őket, hanem maga hoz belőlük létre sémát.¹⁹ Ugyanígy Tarkovszkij *Nosztalgija* vagy *Áldozathozatala* azokat a képi elemeket, amelyek a korábbi filmekben még a formalkotás

¹⁹Jól szemléltethető ez egy kiállítás anyagával, amelyet nemrég rendezett a párizsi Picasso múzeum. Picasso egész pályafutása során hangsúlyos reflexív viszonyt alakított ki Ingrés festészetével. Amíg azonban először másolta és átértelmezte azt, addig kései korszakában kifigurázta, ironizálta. Ez az irodinizálás azonban tulajdonképpen csak rendszerbe foglalása volt azoknak az eredményeknek, amelyeket korai korszakában Ingrés értelmezésével elért.

módjaira reflektáltak, már önmagukban és mintegy rendszert alkotva jelennek meg. A víz mint a föld tükröződő megnyitása például a *Stalker*ben még hangsúlyosan a Zóna kitárulásához, a tér felnyíláshoz fűződik, az *Áldozathozatal* tükröződően fényesre lakkozott padló és a külső jelenetek tengerparti és tócsáktól tarkított tájai már sokkal inkább egy jelrendszer elemei, amelyek csupán utalnak a *Stalker*re.

Mindezek a jelenségek mégis csupán egy önálló *oeuvre* saját működésében jönnek létre, ezért megőrzik szoros kapcsolatukat azzal. A művészet, vagy a mi esetünkben szűkebb értelemben az irodalom szemiotizálása azonban ennél drasztikusabb változásokat hoz. Az irodalmi nyelv szemiotizálása azt jelenti, hogy azokat az elemeket, amelyeket az öntörvényűen hoz létre (azaz mint meghatározatlant), rendszerben határozódnak meg. Proust például az *Un amour de Swann*ban olyan szerelem történetét írja meg, amelyben Swann utoljára próbálja teljességében megragadni az életet, úgy, ahogyan azt gyermekkorában során tette, amikor művésznek hitte magát. Az objektivitásnak olyan formáját próbálja megragadni, amely Vinteuil szonáta-részletének hallatán fogta meg: az ideális cél formáját.²⁰ Ám ha ezt a történetet úgy fogjuk fel, mint egy olyan féltékenység történetét, amelyben egy „analepszis” betölti a korábban a történetben hiányként megjelenő űrt²¹ (tudniillik, hogy Odette nem alkalmas a Swann által neki tulajdonított szerep betöltésére), akkor olyan objektivitás-igényt fogalmazunk meg, ami ugyan szintén megjelenik a regényben, de csak mint az előző ellenpólusa. Swann féltékenységeben a tényszerű objektivitást kéri számon Odett életén. Egy trótenész pontosságával akarja rekonstruálni azt, a szöveg desiffrozásával akar eljutni a tényekhez.²² Az, amit Genette elemzése elszalaszt egy jelszerű osztályozás kedvéért, az az a

²⁰ Marcel Proust: *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003. 207. „Mme cet amour pour une phrase musicale sembla un instant devoir amorcer chez Swann la possibilité d'une sorte de rejuvenissement. Depuis si longtemps il avait renoncé à appliquer sa vie à un but idéal et la bornait à la poursuite de satisfactions quotidiennes, qu'il croyait, sans jamais se le dire formellement, que cela ne changerait jusqu'à sa mort...”

²¹ Lásd: Gérard Genette: *Figures III*.

²² Proust i. m. 270. „Mais dans cette période étrange de l'amour, l'individu prend quelque chose de si profond, que cette curiosité qu'il sentait s'éveiller en lui à l'égard des moindres occupations d'une femme, c'était celle qu'il avait eue autrefois pour l'Histoire. Et tout ce dont il aurait eu honte jusqu'ici, espionner devant une fenêtre, qui sait? demain, peut-être faire parler habilement les indifférents, soudoyer les domestiques, écouter aux portes, ne lui semblait plus, aussi bien que les déchiffrement des textes, la comparaison des témoignages et interprétation des monuments, que des méthodes d'investigation scientifique d'une véritable valeur intellectuelle et appropriées à la recherche de la vérité”

viszony, ami Proustnál a két objektivitás-típust összeköti és elválasztja, ami a köztük lévő meghasonlott viszonyt konstituálja, és leegyszerűsíti az egyikre. Az *Une amour de Swann* azonban az objektivitás két formájának összeütközéséről szól, mégpedig oly módon, hogy a viszony az objektivitás két formája között nem meghatározott, és nem meghatározható: önmaga ad magának törvényt. Nem lehet levezetni semmilyen előre adott (se a korszakban uralkodó, se a narratológia által anakronisztikusan ráerőszakolt) objektivitás-eszményből. A regényben olyan viszony teremődik az objektivitás két formája között, amely más formában nem teremődhetne.

Genette eljárása, amely Proust ilyen meghasonlott szerkezeteit „analepszisként” értékeli, tulajdonképpen nem más, mint olyan séma megerősítése, amely a jelszerűen felfogott irodalom általános képzetéből származik. Swann szerelmének története olyan, mint akármelyik másik történet, lecserélhető más történetsémákra, amelyekkel történetek vagy analepszisek rendszerét alkotják. A sematizált sematizmus kultúrájának fogyasztója éppen így olvas: újabb és újabb történetsémákat, amelyek mindig ugyanazok, csak a szereplők változnak bennük. Az ilyen sémák elválaszthatóak attól a különös aktustól, amelyben megszülettek, absztrahálódhatnak. Például megfilmesíthetők. Hányszor halljuk, hogy ezt vagy azt a könyvet nem olvastam, de láttam a filmet. Mintha a megfilmesítés pótolhatná vagy lecserélhetné azt a sajátos közvetítési formát, amelyben az irodalmi nyelv megszületik. Az olvasás fogyasztói változata nem érdeklődik a finomságok iránt – mondhatnánk. De itt nem az irodalmi *gourmet*-ság elméletéről van szó. A fogyasztói olvasás nem csupán elszalasztja az ingyenc falatokat, hanem a szó tulajdonképpeni értelmében nem olvas. Mindig ugyanazt olvassa. Bármilyen könyvet, bármilyen irodalmi művet vesz is a kezébe, az olvasott sémában érkezik számára, az *ugyanaz* formájában.

Éppen ezért van, hogy a sematizált sematizmus munkáját, az irodalmi nyelv szemiotizálását és végül megsemmisítését csak erősítette az a diszciplína, amelynek a vele való szembefordulás lett volna a feladata. Az avantgarde irodalmi harcaiban született irodalomelmélet tudománnyá válásának útján egyre határozottabban fordult az irodalmi nyelv halott testének újraélesztésétől a merev struktúrákba való fagyaszása felé. Az irodalmi alkotás auráját feltörni igyekvő „technikai” médium maga is olyan olvasáskritika alapjává vált, amely végső soron az irodalmi nyelv strukturális tényszerűsítéséhez vezetett. A

strukturizmust követő elméleti irányzatok heves antiszciztizmusa csupán a felszínén radikális szakítás. A szubjektum végső eldologiasítása, az irodalmi nyelv közlésjellegének tagadása, redukív karakterének jól meghatározható strukturális elemekbe való sematizálása kérdésessé nem tett jellemzője az irodalom elméleteinek. Az irodalom elmélete mára az irodalomtudomány institutionális kereteiben oldódott fel, ahol egy jól meghatározott tárgyterület tudós specialistái végzik munkájukat, ami nem igazán különbözik többé attól a munkától, amely ellen valaha fellépett: az irodalomtörténet-írás enciklopedizáló tevékenységétől. Legyenek ezek a tudósok akár konzervatívok, akár radikálisak, nem különböznek egymástól abban, hogy az irodalmat „kánonnak” tekintik, és semmi másnak.

Az irodalom kánonként való identifikációja a sematizmus ezen újabb – reflexív – működésének leghatározottabb jele. A kánon csupán irodalomelméleti sematizációja annak a működő irodalmi nyelvnek, amelynek legfőbb tulajdonsága, hogy kánonát maga hozza létre. Az irodalmi nyelv *még nem* irodalom: csupán az irodalom lehetősége. Először is, az irodalmi nyelv nem *langue* e szó saussure-i értelmében. Nem szabályok vagy kompetenciák összessége, amiből megalkothatnánk – mondjuk valamiféle generatív eljárással – az irodalmat magát. Egyrészt a meghasonlás sohasem szabályszerű, hanem éppenséggel szabálytalan vagy szabály-ellenes, másrészt az irodalmi nyelv mindig már *parole*, nyelvhasználat, tett (*különös tett*: az egyedi és az általános benne egyszerre születik meg). Másodszor az irodalmi nyelv nem kánon: a kánon feltételezi a hasadást, azért nevezhető az irodalom kánonnak, mert az irodalmat többé nem természeti adománynak vagy kultúrjóságnak, hanem a sematizáció avagy kanonizáció temrékének tekintjük. A kánon mindenestül (a kánonkritikával és a kánonok sokaságával együtt) feltételezi a hasadást az irodalom fogalmában, így feltételezi az irodalmi nyelvet, mint e meghasadt fogalom meghasonlott lényegét. A modern irodalom *lényege szerint* meghasonlás és redukció. Már a kezdet kezdetén így lép fel a modernitás: redukcióként, ami az irodalmi nyelv világot nem egy előre adott Természetre való viszonyként értelmezi, hanem azt az immanenciára redukálja, és meghasonlottként, mert az immanens azonosítás, a sematikus reflexió mellett ott van a sematizmus nélküli reflexió. A sematizmus, ami az irodalom modern fogalmában eredetétől kezdődően megtalálható (de eredendően csak úgy található meg abban, mint ami meghasonlott, mint meghasonlásnak kitett), végül eltörli saját lehetőségi feltételét, a

meghasonlást, és a önállóként mutatja fel magát. Az irodalomtudós számára a kánon az, ami kiindulóponttá vált: azt gondolja, meghatározhatja vagy kritizálhatja egy irodalmi mű helyét a kánonban, azt, hogy milyen viszonyt tart fenn más művekkel, hogy milyen elvek alapján jön létre a kánon, stb. Így válik a szétvetülés, a kánonok sokszorozódása végül a tényszerűség és a Séma újjászületésének elősegítőjévé. Igaz, sokszorozottként, szétszóródottként, de mindig csupán tényként és nem lényegként. Sőt, általában az irodalmi nyelvet mint meghasonlást és mint az irodalom fogalmának lényegét metafizikus látszatként nevezi meg. És végül így tűnik el az irodalmi nyelv mint meghasonlás az irodalom elméletéből és az olvasás gyakorlatából.

Létezik ennek ellenére irodalmi nyelv? Van értelme még beszélni róla? Hiszen az irodalmi nyelv eltűnt, halott, egy letűnt „korszaknak”, a modernitásnak utolsó metafizikus maradéka, amit jó okkal számolt fel a „posztmodern irodalomtudomány”.

Csakhogya a kérdést nem így kell feltennünk. Nem az a kérdés, létezik-e az irodalmi nyelv, hogy van-e jövője, vagy korszerű-e az irodalmi nyelv, hogy van-e értelme összetartanunk valamit, ami már szétesett. A kérdés az, szükségünk van-e az irodalmi nyelvre, hogy kell-e irodalmi nyelv. Mert ha kell irodalmi nyelv, akkor ezzel kapcsolatban, mint minden *Sollemn* kapcsolatban, nem állítható cáfolataként nemlétezése. Ha egyáltalán nem találunk példát az irodalmi nyelv felbukkanására, a „kell” akkor is létezik.

Szükségtelen itt megcáfolnunk a modernitás meghaladásának diskuzusát, ami mára tulajdonképpen el is veszítette aktualitását. Az irodalom eltűnhet a történelem színpadáról, hiszen – ahogy állítottuk – feltűnése is történeti esetlegesség volt. Történeti korszakok változnak, a történések periodizálhatják azokat, az irodalomtörténések kategorizálhatják az irodalmi műalkotásokat. Mindezek történeti esetlegességek. Idővel kiderülhet, hogy az irodalomtörténetnek, ennek a speciálisan XX. századi tudománynak nincs túl sok létjogosultsága egy olyan történelmi korszakban, ahol nem létezik többé tényszerűen irodalom. A *Cultural Studies* megállíthatatlan terjedése csupán az egyik előjele ennek a folyamatnak. Az irodalom története lassanként talán kulturális történeté válik,

transzformálódik és intermedializálódik, ez a folyamat csupán lassú követése a fogalom felbomlásának. Mindennek azonban csekély a jelentősége abból a szempontból, hogy vajon az irodalmi nyelv tanulmányozása időszerű-e. Az irodalmi nyelv mint a modern irodalom lényege nem történeti esetlegesség, hanem a művészet önfelismerésének (az ember önteremtésének) egyik fenoménje. Ebben az értelemben eltűnése nem a történelmi esetlegességének szükségszerűségének jele (tudniillik hogy szükségszerűen meghaladjuk azt), hanem annak a kritikai viszonynak a megsemmisítésére tett kísérlet, ami a modern irodalmat (nem a történeti tényszerűségében vett irodalmat, hanem mint a szó sematizmusának önreflexióját) a szóhoz mint olyanhoz fűzi.

Az irodalmi nyelv az egyetlen médium, ahol a szó immanenciája láthatóvá válik. A világ mint az érzéki értelem világa a szóban nyeri el a tökéletes kifejezését. Az észlelhetőség és értelmesség világa a szóban kapja meg adekvát formáját: a szó az, amiben rögzül, hogy mi az, ami észlelhető, és mi az, ami kimondható. A szó olyan értelem- és érzéklet-egység, amelynek nem egyszerűen jelentése van, hanem amely magában foglalja értelmességének feltételeit is. Egy teljes transzcendentális mezőt, a kimondhatóság és észlelhetőség lehetőségi mezejét. Ezért válhatott a szó tanulmányozása a XX. században általános társadalomtudományi diszciplínává – mégha a szót e tudomány szemiotizálta, jelle egyszerűsítette is. Az, hogy mi válhat észlelhetővé, illetve mi az, ami értelmes a szóban kerül kimondásra. Ha létezik olyan transzcendentális mező, amely meghatározza látható és láthatatlan, kimondható és kimondhatatlan viszonyát, az észlelés felosztását, a meghatározás munkáját, akkor ez a mező a szóban testesül meg teljes egészében. De a szó feloldódik utalásában, eltűnik a mondandóban. Egyedül az irodalmi nyelv teszi megragadhatóvá a szót teljes gazdagságában, egyedül az teszi dologgá a szót, anélkül, hogy jelle tenné.

A modern irodalom megszületésének pillanata az, amikor a szó mint a kimondhatóság és észlelhetőség sematikus kerete egyáltalán feltűnővé válhatott. Mit jelent ez a pillanat? Történeti eseményt, természetesen, de valami mást is. Felfedezést: az egyetlen lehetséges felfedezést talán. Az öneszmélést. A felfedezés valami már adottnak a megtalálása, valami mindig már előre adottra való rátalálás. Olyan valamire, ami a rátalálástól függetlenül létezik. Itt azonban éppenséggel arra találunk rá, hogy nincs semmi, ami előre adva lenne. Semmi? Csak ez a felfedezés. Az irodalmi nyelv a szó önreflexiójának létrejötté. Nem egyszerűen egy

történeti esetlegesség, hanem egy lényegi lehetőség megvalósulása. A szó mint jelszerűség, azaz mint utalás és ismétlés csak az irodalmi nyelvben nyeri el azt a lehetőségét, hogy önmagában tárggyá váljon, hogy feltűnővé váljon és egyben meghasonlottá, azaz hogy sematizmusát *kritika* érhesse. Minden sematizált nyelv hordozza a kritikai viszony lehetőségét. Az irodalmi nyelv nem is más, mint ez a lehetőség. Az idegen betörésének lehetősége. Kritika az, ami felmutatja az idegent az ugyanabban. Lényegileg függ ugyanaz az idegen lététől, de egyben ő ad alapot az idegen létére.

Produkciónak vagy reprodukciónak a kritikai viszony? Ez a szembeállítás az irodalmi nyelvvel kapcsolatban alapvetően hamis. A kritikai viszony csupán az idegen felmutatója, de ezáltal már meghasonlást visz a reprodukció munkájába. A produkció fogalma immanens változást feltételez. A munka-tagadás dialektika nem tudja leírni a kritikai viszony működését. A produkció (legyen az akár tiszta tagadás) mindig már sematizmus. Ha egy új összefüggérendszer megteremtődik, akkor az csak mint már az ismétlésben adódó, mint jel, mint sematizmus tud megteremtődni. A kritikai viszony még nem produkció, de már nem reprodukció. Ha ez nem így lenne, a sematikus keretek vagy mindig ugyanazok maradnának, vagy mindig csak politikai forradalommal (a sémában immanens ellentétek segítségével) léphetnénk át az egyikből a másikba. De a politikai forradalom túlságosan egyszerű fogalom ahhoz, hogy leírjuk azokat a deformációkat, amelyeket a sematizmus elszenved az idegen hatása alatt. Az irodalmi nyelv soha nem forradalmak útján halad előre. És mégis a forradalom lehetősége mindig szükségszerűen megjelenik az irodalmi nyelv által: mindig hordozza a sematikus keretek megváltozásának lehetőségét. A sematikus keretek, a transzcendentális mező, a kimondhatóság és észlelhetőség immanenciája olyan törést, deformációt szenved el az irodalmi nyelv tevékenysége nyomán, amely alapjaiban rendíti azt meg.

Bizonyára akadnak olyanok, akik ezek alapján az irodalom „átpolitizálásának” tekintik elgondolásunk. Hiszen megrendíteni a kimondhatóság és észlelhetőség kereteit: ez politikai radikalizmus, ha nem is politikai forradalom, legalábbis lázadás. Ám lényegi különbség mutatkozik politika és kritikai viszony között. A politikai változás is az észlelés és kimondhatóság kereteit illeti, ez kétségtelen. Ám a politikai radikalitás speciális szituációt feltételez: olyan szituációt, amelyben a megszólalás és észlelés keretei *vitatottá* válnak.

Politika ott születik, ahol egyet nem értés van, és „egyet nem értésen olyan meghatározott beszédszituáció értendő, ahol a párbeszéd egyik résztvevője egyszerre érti és nem érti, hogy mit mond a másik ... azok közötti konfliktus, akik azt mondják fehér és azt mondják fehér, de nem ugyanazt értik a fehér fogalma alatt.”²³ Azok a keretek, amelyekben az „észlelhető felosztása” megtörténik – azaz amelyben valakik számára csak bizonyos dolgok válnak kimondhatóvá míg mások számára más dolgok, vagy más dolgok *is*, miközben mindannyian rendelkeznek a kimondás egyetemes képességével, illetve valakik számára csak bizonyos dolgok láthatóak, míg mások számára más dolgok, vagy más dolgok *is*, miközben mindannyian rendelkeznek a látás egyetemes képességével – a politikai radikalitás által láthatóvá válnak. De éppen azáltal válnak láthatóvá, hogy az *létrehozza* a beszéd egy új mezejét, egy új immanenciát, mint az egyet nem értés mezejét, mint vitatott mezőt, ahol olyan dolgok válnak kimondhatóvá, amelyek azt megelőzően nem voltak elemei a rendszernek, mert a rendszer maga nem tette lehetővé, hogy azzá váljanak. Amikor a munkás feltalálja a munkabeszüntetést mint mondást, mint a kommunikáció új lehetőségét, amely nem létezett a munkásmozgalom megszületése előtt, akkor a kimondhatóságnak azokat a kereteit kell megváltoztatnia, vitatottá tennie, amelyek nem ismerik el a sztrájkot megszólalásnak, hanem „lázadást” látnak benne.²⁴

A politikai nyelv racionalitása abban különbözik a kommunikatív nyelvtől, hogy feltételez egy olyan harmadik személyű beszélőt, aki a párbeszéd résztvevője, *miközben* objektívalója, megfigyelője is annak.²⁵ Ez teszi lehetővé, hogy vitassa a kereteket, hogy ne csupán egy kommunikatív szituációban álljon beszélgetőtársával, hanem arra a szituációra reflektáljon, amelyben beszélgetésük létrejön. Hiszen „egy politikai argumentatív szituációnak mindig egy a problémák nyelve és a rend nyelve között eleve fennálló és állandóan újratermelődő felosztás felett kell győzedelmeskednie.”²⁶ Ez a felosztás azt feltételezi, hogy vannak, akik értik a problémát, és vannak, akik csak azt értik, hogy engedelmeskedniük kell azoknak, akik értik azt. Azaz felosztást a probléma *hexisze* és

²³Jaques Rancière: *La méésentente*, Paris, Galilée, 1995. 12.

²⁴U. o. 71–91.

²⁵U. o. 76.

²⁶U. o. 74.

aisztéshiszisze között. De feltételez egy a felosztást átható azonosságot vagy egyetemességet is, hiszen azt feltételezi, hogy a parancsot megérti az, akinek engedelmeskednie kell. Így a politikai szituáció valóban meg hasonlósra épül: a logosz egyetemessége és felosztása közti meg hasonlósra, olyan szituációra, ahol a nyelv egyszerre értett és nem értett. De ez a meg hasonlós nem az irodalmi nyelvben meglévő meg hasonlós.

Az irodalmi nyelv soha nem *vitatja* a kimondhatóság és észlelhetőség kereteit. Nem feltételez harmadik személyű beszélőt, aki ezekről beszél, ezeket teszi meg tárgyának. Dologgá tenni a szót nem jelenti azt, hogy tárggyá is tesszük. Még a legreflexívebb „posztmodern” regény sem egyszerűen tárgyává teszi a kimondhatóság feltételeit. Nem objektíválja és nem *vitatja* azokat, hanem meg hasonlítottá teszi. Másrészről a legkevésbé önmagára irányuló, de legharcosabban forradalmi „realista” regény is csupán meg hasonlottságot visz az *ugyanaz*, kimondhatóság világába, nem pedig politikai tettet hajt végre. Az irodalmi nyelv nem hoz létre *új* kimondhatósági kereteket, mert az újdonság mindig már sematizált. Egy irodalmi művet fel lehet használni a kimondhatóságért folytatott harcban, de soha nem gondolhatjuk, hogy ezzel kimerítettük kritikai potenciálját, hogy egy másik, még újabb harcban ne lehetne újra, egészen más oldalával felhasználni. Ez nem azért van így, mert az irodalmi mű többértelmű lenne. Azért van így, mert az irodalmi nyelv mindig idegen módon zavarja össze a kimondhatóság és észlelhetőség kereteit, soha nem az újdonság és a keretek újrafelvázolása módján.

Célunk ennek megfelelően egyáltalán nem az irodalom „átpolitizálása”: éppen ellenkezőleg, nem politikai, hanem sajátosan poétikai változásról beszélünk. A politikai aktivitás mindig csupán a már előre adott szituációra, a sematizált struktúrában immanens igényre támaszkodik, az észlelet felosztásában a természetes rendet zavarja meg, és új rendet instituál. A politikai változás mindig *meghatározott*, még ha nem is mindig *érdekeztelt*. Az egyet nem értés meghatározott hiány az észlelhető felosztásában. A poétikai forradalom azonban soha nem meghatározott.

I. Vázlat (Az irodalmi nyelv önmagában és önmagért)

1. A szó immanenciája

Tisztázat I.: Definíciók

Az irodalmi nyelvet szigorúan meg kell különböztetnünk az irodalomtól magától: az irodalmi nyelv *még nem* irodalom. Az irodalom történeti *fogalom*, abszolút volta egy fogalom történeti korrektúra értelmeként jellemezhető: az irodalmi művek összességére vonatkozik, és más történeti fenoménektől való függetlenségüket jelöli; az irodalmi nyelv a az irodalmi műalkotás *lényege*, abszolút volata a kommunikációtól és kifejezéstől való függetlenségét jelöli, maga nem történeti fenomén, hanem egy különös történeti fenomén (a műalkotás) működésmódja. Az irodalmi nyelv abszolút volta nem jelenti annak önmagába zárulását. Az irodalmi nyelv meghasonlott abszolútum. Ha Sartre relatív abszolútumnak nevezte a fenomént, mert ugyan önmagának oka, és nem tételez fel semmiféle nála abszolútabb létet, mégis valaki számára jelenik meg,²⁷ akkor az irodalmi nyelvfenoménről azt kell mondanunk, hogy ugyan nem vonatkozik semmi rajta túllévőre, mégis, tevékenysége másból sem áll, mint hogy függetlensége a hozzá képest transzcendens (interszubjektív) valóságot kísérti.

Az irodalmi nyelv konstitutív aktus, amely a realitást (interszubjektív kommunikációt) újradefiniálva (redukálva és meghasonlottá téve) hoz létre egy tárgyösszefüggést (világot) és megjelenésösszefüggést (struktúrát).

Az irodalmi nyelv számára a tárgyösszefüggés és a megjelenésösszefüggés csak mint a *műalkotás* által konstituált korrelátumok értelmezhetőek, azaz az ábrázolt tárgy valamint az ábrázolás módja nem előzi meg magát az ábrázolást (a műalkotást), hanem éppenséggel abban jön létre. A műalkotás nem más mint az irodalom immanenciája. A „műalkotás” kifejezést itt egy folyamat, még pontosabban tett megjelölésére használjuk, nem pedig e tett eredményére. A műalkotás olyan tett, amely két végpont (határ) között mozog: a *mű* és az *alkotás* között. A műalkotás mindkét határa magában a műalkotásban konstituálódik, ám

²⁷Jean-Paul Sartre: *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1976. 12.

mindkettő csupán szükségszerű (transzcendentális) látszat. A mű mint egyedi kultúrjósáág, az alkotás mint egy szubjektum teljesítménye egyaránt a műalkotás tettének eredményei, de nem azok transzcendens tárgyai (azaz konstitutívumai), hanem egységének hamis látszatai. A műalkotásban konstutálódó korrelátumok, a művilág és a műstruktúra elvezetnek valódi transzcendenciához, ám határai csupán látszatokhoz. Ezért nevezhetjük e két határt Kanttal regulatív ideának: nem konstitutívak az irodalmi nyelvre nézvést. A konstitúció a műalkotás immanenciájának munkája.

A műalkotás immanenciájának legfontosabb sajátosságai annak *abszolút* volta és *rejtélyessége*. Abszolút, azaz független a transzcendenciától, független az úgynevezett realitástól (az interszubjektív, kommunikatív közösségtől). Végző soron potenciálisan lerombolja a realitást, ezáltal függetleníti magát tőle, de nem számolja fel a hozzá fűződő viszonyait. Rejtélyes, mert irodalmi nyelvfennmőn mindig meghasonlott: az irodalmi nyelv immanenciájában szükségszerűen lépnek fel bizonyos *transzcendenciák az immanenciában*. Ezek rejtélyes módon megmaradtak az immanenciában a reális világ (a transzcendencia) lerombolásának lehetősége után is.

a. Szó-dolog

Feladat I.

„It is time” said Rezia. The word „time” split its husk; poured its riches over him; and from his lips fell like shells, like shavings from a plane without his making them, hard, white imperishable, words, and flew to attach themselves to their places in an ode to Time; an immortal ode to Time. He sang. Evans answered from behind the tree. The dead were in Thessaly, Evans sang, among the orchids. There they waited till the War was over, and now the dead, now Evans himself —”

Septimus Warren Smith két világban él. Egyfelől olyan világban, ahol az „idő” szó számára azt az időpontot jelöli, amikor az ideggyógyásával megbeszéltek szerint meg kell jelennie a rendelésen, másfelől egy olyan világban, ahol az „idő” szó már nem jelöl semmit, hanem „elfoglalja helyét az Idő órájában”. Septimus mint regényhős skizofrén, ám Septimus mint metafora az irodalmi nyelv megtestesítője.

Az „időnek” a *Mrs. Dalloway*ben központi szerepe van. A *Mrs. Dalloway* jórészt nem is más, mint az idő modern regénye, vagy a modern idő regénye. A regény ritmusát két egymással nem kibékíthető ütem határozza meg: London szívverése, a Big Ben hangja, amely a magában való időt, a Természet, London természetének idejét méri, és a tudatfolyamok magáértvaló ideje, amely azzal szemben próbálja megalapozni saját szubjektív idejét.

„For having lived in Westminster – how many years now? over twenty, – one feels even in the midst of the traffic, or walking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it bloomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air.” – Mrs Dalloway tudatában így jelenik meg a regény első lapjain a Big Ben ütése, amely a későbbiekben minden más tudatban is megjelenik, némelyiket megakasztva, a tudatáramban is megtestesítve azt a „felfüggesztést”, amelyről Mrs. Dalloway beszél, némelyikben csak az idő múlásának tudataként, másoknál London jelenlétének tudataként, de minden tudatot ural a nap ütemét meghatározó monotonijával. Ez a monotonia a sematizmus monotonijája, az előre adott alap monotonijája. A szubjektivitás e rendhez igazodva jelenik meg, mindig megpróbál kitérni az elől, de a rend mindig visszaülleszti azt saját helyére, a nap órával mért pillanatainak meghatározott időpontjába, ahol a szubjektum nem saját világában, hanem mindig egy mindenki számára adott világban létezik.

Lucrezia, Septimus felesége, e rendhez próbálja igazítani férjének reménytelenül felbomlott világát. Septimusnak azonban nem egyszerűen bomlott világa van, hanem folyamatos deformációval felbomlasztja a „természetes”, a sematizált világot. „Itt az idő” – mondja felesége, utalva a Big Ben idejére, de ez az utalás, ez a mindenki számára érthető jel Septimus számára mesébe illően átváltozik. „Feltöri burkát”: a szó, ami eredendően valami

másra utalva tűnik el ebben a másban, hirtelen megkeményedik, csonthéjjal burkolja be magát, nem engedi, hogy a tudat áthatoljon rajta, majd ezt a burkát töri fel, hogy „gazdagságát a fejére szórja”. Ahhoz, hogy a szó gazdagsága feltáruljon, először dologgá, áthatolhatatlan keménységű tárggyá kell válnia. Amikor a szó dologgá válik, elveszti jelölő átlátszóságát, de elveszti természetességét is. A Séma, a Természet, amely meghatározta jelentését, helyét a reális világban, hirtelen maga is dologszerűvé válik, és feltűnik a szó felszínén. Az idő, amely meghatározza Septimus napirendjét, esetlegessé válik, amikor az „Idő halhatatlan ódájával” szembesül.

Tárggyá válnia, tematizálódnia nem elég: dologgá kell válnia. Ha csak annyi történik, hogy figyelmünk a szó tárgya felől a szóra mint e tárgy megjelenésére fordul, akkor nem kerülheti el, hogy újabb jellé váljon, most nem az ‘idő’ jelentésnek vagy ideának a jelévé, hanem az „idő” szó jelévé, önmaga jelévé. Referenciálisból ugyan önreferenciálissá válna, de ez mit sem változtatna azon, hogy továbbra is reprezentáció maradna. Az irodalmi nyelv munkáját nem lehet a jelölő önreferencialítására egyszerűsíteni, mert ebben az esetben a műalkotás egyszerű szövicc lenne. Petri kései költészete a legszebb tagadása annak, hogy a vers önreferencialításában megragadhatnánk az irodalmi nyelv lényegét. A szöviccek, amelyeket Petri legalábbis a *Sárral* kezdődően előszeretettel használ, éppen azáltal mutatnak rá a csupán reflexív irodalomfelfogás kudarcára, hogy nemcsak szöviccek. Petri „halálműve” egyrészt az „életmű” kifejezéssel játszott szövicc, másrészt azonban kifigurázása az ‘életmű’ jelentésnek.

A dologgá vált szó „feltöri burkát”, hogy jelentéseinek gazdagságát ránk szórhassa. E gazdagság csak azáltal válik megközelíthetővé, hogy a szót dologgá tettük – keménnyé és átlátszatlanná, megfosztottuk jelszerűségének átlátszóságától, de nem egyszerűen újabb tárggyá, nem újabb jelöletet hoztunk létre, hanem feltártuk vonatkozásainak végtelen gazdagságát. A szó mint dolog nem azonos a jelölővel. Egy „dolog” éppen nem jelölő, hanem megjelenés és megjelenő *felfüggesztett* egysége. A világban nem dolgok, hanem tárgyak kerülnek utamba, dologgá akkor válik egy tárgy, ha felfüggesztődnek és ezzel láthatóvá válnak vonatkozásai. Egy szék vagy egy asztal olyan tárgyak, amelyek jól meghatározható jelentéssel bírnak számomra, használok őket, ráülök a székre, ráteszek valamit az asztalra. Akkor válnak dologgá, ha felismerem a bennük rejlő végtelen

gazdagságot, kimeríthetetlen vonatkozásaik, mirevalóságuk gazdagságát. A dologban feltárul, hogy egy tárgy mindig csupán (Husserl kifejezésével élve) leárménykolt módon, profilokban adott számomra. A szó-dolog azonban még ennél is furcsábbnak vagy rejtélyesebbnek mutatkozik. Éppen azért, mert a szó maga nem más, mint pusztá vonatkozás, felfüggesztésével maga a vonatkozás jelenik meg a legtisztább állapotában. Testében olyan gazdagság rejtőzik, amely nem hasonlítható más dolgok gazdagságához.

A szó, amikor dologgá válik, olyan egységként jelenik meg, ami lehetséges vonatkozások magjainak burkának mutatkozik: különböző értelmek, különböző jelentések válnak láthatóvá testén. Ám megjelennek furcsa vonatkozások is: elkopott jelentések, amelyek már nem részei a nyelvhasználatnak, kirekesztett jelentések, elfojtott vonatkozások, amelyeket a mindennapi nyelvhasználat nem engedélyez, sőt értelmetlen vonatkozások is: olyanok, amelyeknek még soha nem volt jelentésük, és olyanok is, amelyek nem is lehet soha jelentésük. Az irodalmi nyelv nagyszerűsége éppen abban áll, hogy mindezeket a vonatkozásokat aktualizálni tudja. Dologgá tenni egy szót, azt jelenti: láthatóvá tenni a néma vonatkozásokat, felhasználhatóvá tenni a nem használt értelmeket. Olyan vonatkozásokat teremteni a szó testében, ami mindeztidáig elfedődött, vagy nem is létezett. A szó jelentésmagvait olyan földben csíráztatni, amely számára teljesen idegen. A szó-dolog *még* nem jel: megelőzi a jelszerűséget, annak lehetőség feltétele. Benne a jelnek csupán a magjai vannak meg, lehetséges és lehetetlen vonatkozások végtelen sokasága.

Csak ebben az értelemben beszélhet Leiris egy szó erotikumáról: „Un des mots auxquels j'ai accordé le plus tôt une valeur érotique, c'est le mot *courtisane*, que je prenais dans le sens féminin de »courtisan« bien que je sentisse qu'il y avait la quelque chose de spécial et, pour moi, d'assez mystérieux.”²⁸ A „kurtizán” szó nem abban az értelemben erotikus, hogy egy félvilági nőt *jelöl*, de nem is abban, hogy önmagában, netán érzéki komponenseiben (a betűk formájában, a fonéma hangjaiban) lenne az, hanem azon „speciális” és „misztikus” kapcsolat által, amelyet az „udvaronc” szóval tart fenn. „Courtisane” és „courtisan” között nem egyszerűen a jelölők közötti viszony teremtet kapcsolatot, az a tény, hogy egyetlen szó hím- és nőnemű változatának látszanak, hanem

²⁸Michel Leiris: *L'âge d'homme*, Pars, Gallimard, 1973. 55.

ezzel együtt a jelentéseik közti viszony: udvaronc és kurtizán, ugyanannak a kiszolgáltatottságnak áldozatai és élvezői. Leiris, aki számára szexualitás és áldozat szorosan függ össze, a szó erotikumát egyszerre a jelölők közötti viszony és a jelentések közti viszony megváltozásaként ábrázolja. Olyan párhuzamos deformációként, amely egyszerre hoz létre idegenszerű kapcsolatot a megjelenés és a megjelenő oldalán. Nem arról van szó, hogy az erotikumot két jelölő közti kapcsolat hozna létre, hogy – mint Sade-nál, aki különböző jel-kombinációkat, mondatszerkezeteket hoz létre a testekből – grammatikája lenne a szexualitásnak.²⁹ Többről van itt szó: azáltal válhat testivé a szó, hogy a vonatkozás benne felfüggesztődik. A felfüggesztett vonatkozás a szó-test számára nem más, mint a szerv: a szó mint dolog érzékszerveket és végtagokat növeszt, fogékonnyá válik a befogadásra és alkalmassá az érintkezésre. Testté a szó azért válhat, mert megvan benne a vonatkozás felfüggesztésének, a szerv megszületésének lehetősége.

Az irodalmi nyelv dologgá teszi a szavakat: meghasonlott szó-dolgot kovácsol belőlük, rejtélyes értelmet, amely fenntartja kapcsolatait olyan inkomposszibilis világok sokaságával, melyeket részben ő hoz létre, részben őt megelőzően léteztek. A szó-dolog nem egy ideális értelem, amelyet a *poiésisz* során az író ex nihilo hozna létre: csak a deformáció által születhet meg. Az „idő” szó Septimus számára szó-dologgá válik: érzéki teste, fehér és megsemmisíthetetlen darabjai az arcára hullanak, miközben jelentése kibővül a háborúban elesett barát dalával. Természetessége megsemmisül, de eredeti jelentése nem enyészik el: „itt az idő”, az időpillanat, amelyet a Big Ben ütése jelölt meg, egyszerre kapcsolatba lép egy időn túli idővel, az örökkévalóság egészen más értelemben vett idejével, ahol Evans dalol. A halottak Thesszáliában voltak, de most, ebben a pillanatban visszatérnek. Az „idő” mint szó-dolog ennek a megtestesülésnek ad helyet. Így az „idő” szó meghasonlottságot visz a mindennapi jelentésbe. Olyan meghasonlottságot, amely csak vele jelenik meg a szóban, noha minden szóban mindenkor már ott van. A jel-korpusznak és a jelentések meghatározatlan sokaságának ez a szervülése szó-dolog, amely mint ilyen nem egyszerű felfüggesztése a jelentésnek, hanem megsemmisítése természetességének és megteremtése meghasonlottságának.

²⁹Lásd: Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

Kitérő I.: (Szó-dolog és jel)

A *Mi az irodalom?* a szó-dolog fenomenológiájának megkerülhetetlen elemzését nyújtja. Senki nem látta tisztábban Sartre-nál, hogy a költői tevékenység a szó dologként kezeléséből áll. Senki sem látta nála tisztábban azt sem, hogy ahhoz, hogy ezt megragadjuk, az irodalmi nyelvre fenoménként kell tekintenünk. Mégis, az a különbségtétel, amelyet szó-dolog és jel között tesz végül ismét csak az irodalmi nyelv sematizációját eredményezi. Jól ismert és sokszor kritizált tény, hogy Sartre a prózaíró számára a jelszerű nyelvhasználatot tartotta fenn. Ezzel végzetesen kiszolgáltatva az irodalmi nyelvet a sematizációnak: ha a prózai nyelv csak eszköz, és nem szó-dolog, akkor semmiféle lehetősége nem marad az idegen fenntartására. Másrészt azonban ez a különbségtétel már a költői nyelv meghatározásakor is tarthatatlan konklúziókhöz vezet:

„Azt mondják, hogy [a költők] le akarják rombolni a szót torz pározataisaikkal, de ez nem igaz; mert ez azt feltételezné, hogy már az utilitárius nyelv közegébe vannak vetve, és hogy kis egyedi csoportokban emelnék ki abból a szavakat, mint például „ló” és „vaj”, amikor azt írják „vaj ló”. Azon kívül, hogy egy ilyen vállalkozáshoz végtelen időre lenne szükség, nem elgondolható, hogy egyszerre két síkban álljanak: utilitárius módon a szavakat mint eszközöket fogják fel, és azon elmélkedjenek, hogyan szabadíthatnák meg őket eszközszerűségüktől. Valójában a költő egyetlen csapással elhagyta az eszköz-nyelvet; egyszer és mindenkorra a költői beállítódottságot választotta, amely a szavakra mint dolgokra tekint nem pedig mint jelekre. Mert a jel ambiguitása azt implikálja, hogy eldönthetjük, átnézünk-e azon mint egy ablaküvegen, és rajta keresztül a jelölt dolgot követjük nyomon, vagy pedig annak saját realitása felé fordítjuk figyelmünk, és tárgyként kezeljük. A beszélő ember túl van a szavakon, a dolgok közelében, a költő innen van rajta. Az első számára háziasítottak, a másodiknak megmaradtak vad állapotukban. Azoknak hasznos konvenciók, szerszámok, amelyeket használ erre-arra, majd eldob, amikor már alkalmasak a használatra; az utóbbi számára természeti dolgok, amelyekkel

természetes módon találkozunk, mint a füvel és a fával.”³⁰

Mi mást jelent az, hogy „nem elgondolható, hogy egyszerre két síkban álljanak”, mint a meg hasonlítás tagadását? A fenomenológiai elhatárolás, az eszköz redukciója a dologra a jel ambiguitásának megszüntetését célozza: vagy az egyik, vagy a másik van jelen, a tudat vagy az egyikre vagy a másira intencionált. Ha a kettő együtt lenne jelen, akkor csak egy hamis tudat jönne létre, amelyet Sartre máshol „rosszhiszeműségnek” nevez. Az irodalmi nyelv meg hasonlottságának tagadása a szó immanenciájának tisztázását szolgálja: a szó vagy tisztán dolog, mint bármilyen másik dolog, átlátszatlan és magábanvaló, vagy pedig átlátszó és magáértvaló jel. Csakhogy a szó immanenciája, úgy, ahogyan az irodalmi nyelv feltárja azt, nem egyszerűen tisztátalan, hanem lényegileg tisztázhatatlan, meg hasonlott. Nyilvánvaló, hogy az, ami meg akadályozza Sartre-ot abban, hogy elfogadja Bataille példáját és felfogását (a szó lerombolását), az a szó immanenciájának és transzcendenciának sajátos elmélete. Ez az *ego transzcendenciájától* öröklött elgondolás azonban éppenséggel az irodalmi nyelv immanenciájában inherens meg hasonlítás kiküszöbölését szolgálja, ezért valójában csak az irodalmi nyelv tagadásának újabb formája.

De a jelszerűségnek ez az ambiguitása nem kizárólag a szó esetében áll fenn. Heidegger a kalapács példáját hozta fel arra, hogy a vonatkozás jelszerűsége és a dolog vonatkozás nélküli sége miképpen áll szemben egymással. A kalapács arra való, hogy szöveget verjek be vele, azaz a szög beverésére vonatkozik. A kalapács mint eszköz egy jel: egy értelemre vonatkozik és eltűnik abban. Csak akkor válik dologgá, amikor jelszerűsége megsemmisül: nyele eltörik, ezzel átlátszósága megszűnik, nem képes ellátni eszköz-feladatát. A világ minden létezőjében ott a jel ambiguitása: minden dolgot kezelhetek eszközként, és minden eszköz dologgá válhat. A világ létezői jelentések: minden létező vonatkozik egy vagy több másikra, és velük alkotja mindennapjaink vonatkozásrendszerének egészét. És minden létező válhat dologgá abban a pillanatban, amikor ez a vonatkozás-egész

³⁰Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1978, 18.

megszűnik. Ha a villamos után futok, és a villamos számomra mint a „villamos elérve kell lenni” jelölője van jelen,³¹ rajta keresztül csak ezt az értelmet látom, amikor orrom előtt becsapja ajtaját, rögtön átváltozik magábanvalóvá, egy jármű-dologgá, vagy egy jármű-vezető-dologgá, amelyet elátkozhatok.

A dologiság mindig az utalásösszefüggésből való kiszakítás révén teremődik meg. A dolog felfüggesztett utalás. Az eszköz túlmutat önmagán, eltűnik az utalásban, a dologgá vált eszköz azonban felmutatja mindazokat a lehetséges utalásokat, amelyek testét alkotják. A dologiság heideggeri analízise, a dolognak mint Vorhandenheitnek és Zuhandenheitnek a felfogása egyrészt alapvetően megvilágító erejű, másrészt azonban téves. A dolog mint Vorhandenheit ugyanis nem egyszerűen a pusztá a dolog, az utalás nélküli, eszköz voltától megfosztott tárgy, még csak nem is az utalás hiányára utaló használhatatlan eszköz, hanem a legteljesebb gazdagságában mutatkozó létező, a kritikai pillantás által megragadott valódi dolog. Dologgá tenni valamit nem azt jelenti, hogy – Hegel kifejezésével élve – absztrakt magábanvalóságában fogjuk azt fel, hanem teljes konkrétságában. De ez a teljes konkrétság a szó esetében sohasem az Egész totalitása. A szó mint dolog sohasem integrálható egyetlen jelentésösszefüggébe: éppen azáltal, hogy dologgá válik szabadul meg attól a látszattól, hogy csak egyetlen (akár egyedi, akár általános) jelentése lehetne. Teljesen igaz, hogy minden dolog csak a jelentésösszefüggés totalításában nyeri el lényegi sajátosságait. Ám lényegi elszegényítés rejlik abban, ha azt feltételezzük, hogy csupán egyetlen ilyen jelentésösszefüggés létezik, a jelentésösszefüggés (a Történelem, a Szellem, a Világ, stb.). A világok sokasága csak akkor jelenik meg, ha a jelentésösszefüggést felfüggesztjük.³² A dologgá vált szó pedig éppenséggel ezt a lényegi jellegzetességet, a szó kontextuális kötöttségeit tárja fel. Az elszegényítés, az ugyanaztmondás munkájának felfüggesztése a dolog gazdagságának feltárása. Nem

³¹Vö. Jean-Paul Sartre: *Az ego transzcendenciája*, Debrecen, Latin Betűk, 1996. fordította Sándor Péter, 28.

³²Valójában a jelentésösszefüggés a szó-dologban egyszerre állított és tagadott, ezért közelebb áll Friedrich Schlegel fragmentumához, mint Hegel „mozzanatához”. Nem mintha úgy gondolnánk, hogy a romantikus fragmentum ne az Egész fragmentuma lenne, mégis, az Egészhez való *ironikus* viszony közelebb áll meg hasonlítás affirmálásához, mint az Egészben való dialektikus mozgás afirmatív viszonya.

azt jelenti ez, hogy létezne egy, a mi világunkon túl létező másik világ, amellyel a szó kapcsolatot teremt, így jutna a mi világunkat meghaladó gazdagsághoz. Az immanenciájában tételezett szó más szavakkal teremt kapcsolatot, más jelentésszöveggé hoz létre, olyan utalásésszt, amely idegen a kommunikatív mindennapiság világában: egy néma világot szólaltat meg, amely azonban mindig is itt volt, jelen volt világunkban, de adott volt abban. Idegensége meghatározatlanságot jelent. Azt, hogy az az összefüggés, amelyet létrehoz, nem adott a kommunikatív nyelvben, sem mint érdek, sem mint lehetőség, sem mint hiány. Nem is egy egyszerű kombinatorika tehát: hogy más világgal teremt kapcsolatot, nem jelenti, hogy a leibnizi értelemben lehetséges világokat definiálna. Nem két elem között teremt kapcsolatot, mintha bizonyos jelentések vagy értelemforrások már meglettek volna e kapcsolat előtt, mint tiszta lehetőségek. A szó immanenciáját nem előzi meg ilyen értelemben semmi, az maga konstituálja jelelítés-egészt, mégis azokra a meghatározatlan hiányokra támaszkodik, amelyek a kommunikáció nyelvben adtak.

Persze a szó immanenciája és a jel között jól megragadható kapcsolat van , amely magyarázza, hogy miért szükséges elválasztanunk őket. A szó-dolog azért válhat jellé, mert az a meghatározatlanság, amely lényegét alkotja, sematizálódik. Egyetlen mondat utal erre a *Lét és idő*ben, de ennek az egy mondatnak az ereje még képtelen kiszakítani a világ elemzését a kézműipar világ-horizontjából: „Ez a konstitutív utalás egyáltalán nem hiányzik a tucatárak előállításánál sem; csak hogy ott meghatározatlan, a tetszés szerintre, az átlagra utal.”³³ Itt Heidegger – velünk ellentétben – meghatározottságon az individuális meghatározottságot érti. A tucatárak esetében az individuális meghatározottság nem jellemzi az eszközt, az utalás elveszti konkrétságát, és jellé válik. Valójában az utalás és a jel egyaránt meghatározott, és épp ez a meghatározottság az, ami által az utalás szükségszerűen jellé sematizálódik. A jelentés konkrét utalása azért sematizálódik jellé (ismétléssé, ugyanazmondássá), mert minden utalásban, minden konkrét vonatkozásban ott van

³³Martin Heidegger: *Lét és idő*, Budapest, Gondolat, 1989. Fordította Vajda Mihály és társai, 180.

a vonatkozás, azaz, hogy túlmutat magán, valami másra megy vissza, ez a más a maga részéről pedig ismétcsak másra, és így tovább. De az utalásnak ez a folyamata meghatározott: nem egy individuum meghatározása értelmében, hanem abban az értelemben, hogy a meghatározás közegében játszódik le. A vonatkozás mindig valamire való vonatkozás, az értelemegész másik tagjára való vonatkozás, olyan hiány az eszközben, ami valaminek a hiánya. A kalapácsban mint eszközben ott van a szög beverésének a hiánya, a horpadás kikalapálásának a hiánya. Amikor megszűnik mint eszköz, és dologgá válik, amikor elveszti meghatározottságát, csak akkor válhat ez a kalapács a munkás erejévé, vagy a filozófiálás médiumává. Amikor így fogjuk fel a kalapácsot, eredendően nem egy új meghatározottságot alkotunk, még ha idővel azzá válik is. A metafora nem a hasonlóság alapján működik. A metafora meghatározatlan kapcsolat létrejötte. olyan kapcsolaté, amelynek eredetét hiába keresnénk a kommunikatív nyelvhasználatban, a már megszilárdult jelentések mezején. Igaz, hogy minden elemét onnan veszi, igaz, hogy olyasvalami kifejezésére használják, ami nagyon is meghatározott. Ez mégsem jelenti azt, hogy ebből eredne. Ha a kalapács a munkás erejének szimbólumává válik, akkor nagyon is jól meghatározhatjuk, hogy mikor alakult ki ez a szimbólum, milyen kulturális és társadalmi mozgások keretében születhetett az meg, mégse mondtunk semmit arról, hogy mi volt az az eredeti tett, amely ezt mint metaforát, mint meg hasonlást az eszköz-értelemben létrehozta. Éppen abban áll a kalapács meghatározatlansága, hogy nem tudjuk: fegyver-e vagy eszköz, épít-e vagy rombol, mi az, amire utal. Nyilvánvaló, hogy ez a meghatározatlanság egy bizonyos meghatározottságot feltételez. De éppen ez a lényege: a vonatkozás meg hasonlítottá tétele, a sematizmus feltörése, a jelszerűség lerombolása.

Ez az alapja annak, hogy dologgá tenni a jelet egyben a sematizált sematizáció felfüggesztését is jelenti, a sematizáció munkájának feltárulását, az utalás átlátszóságának megszüntetését. Ehhez azonban a jelet a maga átlátszatlanságában, ambiguitásában kell felfognunk, azaz két síkon kell állnunk egyszerre. Ám miért jelentene ez feltétlenül végtelen feladatot? Az irodalmi nyelv valóban „mit einem Schlage” hozza létre a meg hasonlított nyelvet, a sematizáció munkáját feltáró és a

sematizált sematizmust felfüggesztő nyelvet. De ez nem jelenti azt, hogy vagy az átlátszóság vagy az átlátszatlanság terepén kell állnunk. Az irodalmi nyelv legfontosabb sajátossága éppen abban áll, hogy mindkét síkon egyszerre veti meg lábát. Része a kommunikatív valóságnak, de egyben idegen is abban. Ebből következően nincs különbség költői és prózai nyelv között abban a tekintetben, hogy mindkettő dologgá teszi a szót: felfüggeszti a sematizmust, és az ugyanazt-mondás hatalmát megtöri. Az irodalmi nyelv nem válhat soha teljesen átlátszóvá (ahogyan azt Sartre az elkötelezett prózáról állítja), mert ebben az esetben a sematizált sematizmus áldozatává válik: jellé vagy jelrendszeré, amely csak az ugyanazt-mondás ismétlésére képes. Ha az irodalmat valóban el akarnánk kötelezni, akkor átlátszatlanságában kellene megtartanunk, különben csupán a közhely eszközévé tesszük.

Tisztázat II.

(Dolog és szó)

Beszélhetünk-e egy szó dologiságáról abban az értelemben, ahogyan egy szék dologiságáról beszélünk? A szó dologisága lényegileg különbözik a szék dologiságától, ez nem lehet vitás. Soha nem abban az értelemben találkozom egy szóval mint dologgal, mint amilyen értelemben egy székkal. Mondhatnánk azt, hogy a szék mint dolog végtelen meghatározás eredménye. Az egyedi tárgy, a szék, mint ami itt és most előttem áll, végelen számú predikátummal ruházható fel, végtelen leárnyékoltságban vagy profilban mutatkozik meg számunkra. Ezzel szemben a szó nem végtelen profilban, hanem hiányos profilban, mint valami, ami nem határoz meg individuumot. Ekkor a szó redukció eredményeként mutatkozna, de ez a redukció csupán az individuális meghatározás felfüggesztése vagy kikapcsolása lenne. Ezzel a régi nominalizmust őriznénk meg a szó fenomenológiájában. Vagy elgondolhatnánk a szót olyan ideaként, amely nem végtelen, hanem véges számú vagy akár egyetlen profilban mutatkozik meg számomra. Ez az előző nominalistával szemben realista szó-fenomenológia lehetne. Csakhogy a szó nem idea, nem hiányos meghatározás, nem lényeg, és még csak nem is jelentés. A szónak lehet

jelentése, és itt már feltehetjük azt a kérdést, hogy vajon van-e a jelentésnek dologisága. De számunkra most nem ez a kérdés, hanem csupán a szó dologisága. Tarthatnánk a szó dologiságának (a kérdésre adott empirikus válaszként) hangalakját vagy írásképet. A szónak van materiális összetevője, olyan, amely fizikai formában jelenik meg, amely empirikusan tapasztalható. Az elhangzó beszéd nagyon jól megragadható, felvehető és ismételhető, mérhető és ábrázolható. A hangzó beszéd ráadásul hatást fejt ki: a hangos beszéd bántja a fület, a kellemes hang önmagában is gyönyörködtet, stb. Az írott szó a betűben képet kap, érzéki megjelenítésben részesül. A képversek korántsem nevezhetők abból a szempontból kivételesnek, hogy a szó materiális mozzanata bennük problémává válik. Az olvasás történései nagy jelentőséget tulajdonítanak annak, hogy az irodalmi mű milyen formátumban látott napvilágot, és a XVII–XVIII. századi nyomtatványok elemzése az irodalom rendszerének vizsgálatakor kétséggkívül nem tekinthet el az írott, nyomtatott szó materiális formájától. De különbség van a szó dologisága és materialitása között. Minket éppannyira nem a jelölő materialitása érdekel, mint amennyire a jelentés idealitása.

Az sem visz közelebb a kérdés megválaszolásához, hogy azt állítjuk, a szék-dolog tisztán érzéki tárgy, míg a szó-dolog nem. Valójában a szék mint dolog szintén nem csupán érzéki tárgy. A széket székké az az értelmé teszi, hogy le tudok ülni rá, nem pedig csupán érzéki tárgyisága. „Alle realen Einheiten sind Sinneinheiten” – mondta Husserl. Ugyanígy a szónak kvázi-testisége van: „A nyelvnek ez a távolhatása, mely anélkül kapcsolódik a jelentéshez, hogy elérné azt, ez az ékesszólás, mely ellentmondást nem tűrő módon jelöli meg a jelentést, anélkül, hogy bármikor is szavakká változtatná vagy megszüntetné a tudat csendjét, a testi intencionalitás példás esete.”³⁴ A nyelv mint fenomén a test világába a „képes vagyok” és nem a „gondolkodom” világába van foglalva. A szó éppen úgy viselkedik, mint a testi gesztus: a testi világ kontextusában utal valamire. Valójában a szó és a szék ugyanannak az egyszerre érzéki és egyszerre értelmes világnak a része, amely csak

³⁴Maurice Merleau-Ponty: „A nyelv fenomenológiájáról”. In *A filozófia dicserete*, Budapest, Európa, 2005. 90. Fordította Sajó Sándor

érzéki értelmet ismer el dologiságnak.

Valójában a lényegi különbség a szó-dolog és a szék-dolog között a szó-dolog ábrázoló funkciójában áll. Ábrázoláson itt nem reprezentációt értünk. A reprezentáció a jelhez tartozik, éppúgy jellemzője a székeknek, mint a szónak: a szék reprezentációja a 'leülésre alkalmas tárgy' értelmének. A szék azonban nem ábrázol semmit: nem jelenít meg, nem tesz jelenlévővé valami jelen nem lévő, a székben nincs semmi idegen. A szó mint érzéki értelem túlmutat saját ilyen voltán, és valami nem érzékit és nem értelmeset jelenít meg. Sehol máshol nem állhat elénk a szó-dolog, mint az irodalmi nyelvben. Csak az irodalmi nyelvben válik dologgá a szó, és ezzel egyben láthatóvá válik természete, amely meghasonlást visz a szó testiségének világába, az érzékek és az értelem világába: az érzéken túlit és az értelmetlent.

b. Definíció

Feladat II.

(Francis Ponge: Une morceue de viande)

Chaque morceue de viande est une sorte d'usine, moulins et pressions à sang.

Turbules, haut fourneaux, cuves y voisinent avec les marteaux-pilons, les coussins de graisse.

La vapeur y jaillit, bouillante. Des feux sombres ou claires rougeoient.

Des ruisseaux à ciel ouvert charrient des scories avec le fiel.

Et tout cela refroidit lentement à la nuit, à la mort.

Aussitôt, sinon la rouille, du moins d'autres réactions chimiques se produisent, qui dégagent des odeurs pestinentielles³⁵

³⁵ „Minden húsdarab egyfajta gyár, vérmalom és -prés. / Csövezet, kohók és kádak kerülnek a gőzkalapácsok és zsírpárnák szomszédságába. / A gőz kitör, forrva. Sötét vagy világos tüzek izzanak. / Patakok szállítják a szabad ég alatt a salakot az epével. / És mindez újra kihűl az éjszakával, a halállal. / Azonnal, ha nem is

Az irodalmi nyelv első lépésben dologgá teszi a szót. Második lépésben azonban a szó testét definiálja: olyan idegen vonatkozást hoz létre, ami meghatároz egy más viszonyt.

A leírás „kevésbé pontos definíció”³⁶, Ponge *Le parti pris des choses* című kötetében definíciók sorát találjuk. A *Húsdarab* című vers egy hétköznapi dolog, egy darab állati hús (*viande*) leírása. Mégis, vajon hol találkozunk ezzel a hússal? A hentes pultján, ahol feltrancsírozva hever más húsok mellett? Hiszen itt egy *működő* üzem leírásáról van szó: a halál már megváltoztatja ezt az élő üzemet, dögletes büzt árasztó kémiai reakcióknak veti alá. Akkor talán egy élő állat testében, amelynek a leírás mintegy a tudományos vizsgálat módján a mélyébe hatol? Ha a biológus tekintetét tartanánk az itt működő leíró tekintetnek, akkor az élő állat húzába mindenféle roncsolás nélkül hatolhatnánk: nem reális, csupán racionális különbségtelekre szorítkoznánk, nem darabolnánk fel az állatot, csupán megkülönböztetnénk részeit. Csakhogy Ponge leíró nyelve nem ezen az intellektuális módon távolságtartó elven működik. Sartre, amikor Ponge nyelvéről írt, kiemelte, hogy mondati között hiányzik a materiális kapcsolat.³⁷ Ponge nyelve feldarabolja a mindennapi nyelvet, mondatai között nincs meg az a természetes kapcsolat, amely a kommunikáció során összefűzi azokat.

De a szétválasztás, a feldarabolás csak arra szolgál, hogy új helyet találjon a mindennapi nyelv, a kommunikáció egyes darabjainak. Olyan síkon van kiterítve az állati húsdarab, amely többé nem a hentes pultja, nem is a biológus munkaasztala, hanem a meghatározás új területe. Az állati hús az ipari üzemmel kerül kapcsolatba, kapcsolatuk kölcsönösen meghatározóvá válik, az egyik a másikat értelmezi. A hús üzemmé válik, az üzem hússá. Ez nem egyszerűen „eldologiasítása” az élőnek, éppen ellenkezőleg: olyan élő kapcsolat létrehívása, amely a halott, megmerevedett, eldologiasodott formát, a mindennapi értelmet teszi újra élővé. Kétségtelen, hogy azáltal teszi élővé, hogy gépi életet tulajdonít az

rozszda, legalábbis más kémiai reakciók keletkeznek, amelyek dögletes büzt szabadítanak fel.”

³⁶ Antoine Arnauld–Pierre Nicole: *La logique ou l'art de penser*, Paris, Gallimard, 1992.158. „La définition moins exacte, qu'on appelle description...”

³⁷ Jean-Paul Sartre: „L'homme et les choses” in *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris, Gallimard, 1993. 250–251.

előnek. Az állati húsdarab nem egyszerűen az ipar termékeként jelenik meg, hanem maga lesz ipar.

A meghatározást definícióként írhatjuk le, de ez a definíciónak egy az irodalmi nyelvre jellemző, sajátos formája. Itt a meghatározás nem specifikálja és nem általánosítja a húsdarab értelmét. Nem a *genushoz* fűzi a *differetia spetificácat*. Nem egyszerűen értelmezi azt a kapcsolatot, ami a „húsdarab” szó és jelentése között van. Az irodalmi nyelv nem nominális, hanem reális definíciót alkot: létrehoz egy kapcsolatot, ami azt megelőzően nem létezett.

A leírás – legalábbis az a típusa, amely Ponge költészetében megjelenik – feldarabolt világot állít.³⁸ Bizonyos értelemben azonban a költői nyelv minden intencionális formája feldarabolja a mindennapi kommunikáció nyelvét. Még az olyan merőben organikus formák is, mint az elbeszélés, a mindennapi kommunikációba beleírják saját idegenségüket. Maga az irodalmi megszólalásmód, az irodalmi nyelv nem kommunikatív, hanem *közlő*.³⁹ Itt nem a nyelv két különböző *funkciójáról* beszélünk, amelyek békésen megférnek egymás mellett, és ábrázolhatóak egyetlen kommunikációs modellben, mint Jakobson poétikai funkciója. Az irodalmi közlésnek nem békés a viszonya a kommunikációval, hanem azt megkérdőjelező. A kommunikáció során is használunk leírást vagy elbeszélést, ezek az intencionális formák önmagukban nem teszik a megszólalást közléssé. Ami valóban közléssé teszi őket, az a meghasonlott redukció, amelyet az irodalmi nyelv végrehajt a mindennapok nyelvén. De ez a redukció nem tekint el attól az értelemről, ahogyan a mindennapi életben a szavakat használjuk, hanem éppenséggel arra támaszkodik. A húsdarab költői értelme nem úgy születik meg, hogy mindent elfelejtünk, amit e szó alatt valaha értettünk, és új jelentéssel ruházzuk fel. Ez annak nominális definíciója lenne, amellyel megőrizhetnénk azt az egyértelműséget, ami a geometriai gondolkodás sajátja. Az irodalmi nyelv viszont minden, csak nem egyértelmű. Az irodalmi nyelv meghagyja a húsdarab mindennapi értelmét, azt, amelyikkel a hentes pultján találkozunk nap mint nap, miközben új értelemmel is ellátja azt, gyárnak, vérmalomnak nevezi. Azaz az irodalmi nyelv reális definíciót alkot.

³⁸Lásd erről részletesen: Bagi Zsolt: *A körülírás. Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, Pécs, Jelenkor, 2005. 91–139.

³⁹Lásd a III. Függelék 2. fejezetét.

A szó immanenciája úgy mutatja be a szó gazdagságát, hogy mindig lezárhatatlan definícióként mutatja be a szó értelmét. Olyan újraértelmezésként, amely soha nem szabadul meg attól az értelmezési hordaléktól, amely a szó csonttá keményedett burkát alkotja, de mindig feltöri azt, hogy e héj alatt, a mindennapos használatban érintetlenül, mégis folyamatosan elváltozó módon megmaradó felszín alatt feltárja az értelem magvait, amelyek azonban – eltérően egy gyümölcs magjaitól – nem egy organizmus, hanem a disszemináció csírái. A szó immanenciájának gazdagsága a mindig új kontextusba, mindig új immanens transzcendenciába állított értelem gazdagsága.

Kitérő II.

(Reális definíció)

A reális definíciónak a port-royali *Logikában* kifejtett bírálatát (amely Pascalnak az „esprit de géométrie”-ről írott, Arnauld birtokában lévő töredékeire támaszkodik) szimptomatikusnak kell tartanunk a meghasonlás nyelvének uralása szempontjából. A modern filozófiai gondolkodás alapján jelenik meg a minket érdeklő probléma: hogyan lehet kiküszöbölni a reális definícióban adott meghasonlottságot, nem-egyértelműséget? Nem egyszerűen logikai probléma, az ellentmondásmentesség megteremtése mozgatja ezt a kritikát, hanem a meghasonlás eltüntetése.⁴⁰ Éppen ezáltal különbözik radikálisan a modern gondolkodás a régitől: tudomása van a meghasonlásról, amelyet kezelni próbál. Nem állíthatnánk, hogy ez a kezelés minden esetben az eltüntetés formáját ölti, de egészen a modernitás kezelhetetlen válságjelenségeinek feltűnéséig (amelyek közül számunkra az irodalom fogalmának szétvetülése a legfontosabb) a domináns mindenképpen ez a megoldás maradt. Pascal elemzése szerint a reális definíció a mindennapi értelem és az új értelem konfrontációja miatt okoz kétértelműséget: „Ezért ha a következő kijelentést tesszük: »az idő egy teremtetett dolog mozgása«, akkor tisztázunk kell, hogy mit értünk az idő szón. Meghagyjuk-e a neki mindennapi, mindenki által elfogadott

⁴⁰Nyilvánvaló hogy a port-royali *Logikában* a nem-egyértelműség kiküszöbölése a megalapozás szándékának alávetett. A modernitás több paradigmáját mutatta fel a nem-egyértelműség uralásának. Az első és minden bizonnyal a leginkább elterjedt a megalapozás paradigmája.

jelentését [le sens ordinaire et reçu de tous], vagy megfosztjuk tőle, hogy ezáltal a »teremtett dolog mozgása« jelentéssel ruházzuk fel. Ha megfosztjuk minden egyéb jelentésétől, akkor ellentmondásnak nincs helye, és előáll egy szabad definíció, amelynek következtében – amint már mondtam – két dolog fogja ugyanazt a nevet viselni. De ha meghagyjuk a szó mindennapi jelentését, ám egyszersmind igényt tartunk arra is, hogy egy teremtett dolog mozgását értsük rajta, akkor nagyon is lehetséges ellentmondani. Ekkor ugyanis már nem szabad definícióról van szó, hanem bizonyítandó állításról [proposition]...»⁴¹ A reális definíció éppen abban különbözik a nominálistól, hogy nem fosztja meg eredeti, azaz mindennapi jelentésétől a meghatározott szót, hanem meghagyva mindennapi jelentését egy újat is tulajdonít neki, ezzel pedig valójában tételt alkot.

A mindennapi jelentés és a definiált jelentés közötti meghasonlás problémája nem az egyszerű kétértelműség formájával bír. A mindennapi jelentés az az instituírt értelem, amely mindenki számára természetes módon adott, valójában azonban nincs szilárd fundamentuma. A port-royal-i *Logika* szerint ezzel szemben a Természet új értelmét kell megalapoznunk, amely a ráció és nem az esetleges történetiség talaján áll.⁴² A Skolasztika két hibát követett el: egyrészt összekeverte a reális definíciót a nominálissal, másrészt nem tisztázta azokat az ideákat, amelyekre a nominális definíciók vonatkozhatnának.⁴³ A tiszta és elkülönített idea, a ráció Természete az, amit a definíció alapjává kell tennünk: a definíció nem más, mint a tiszta és elkülönített idea szabad (eredeti jelentésétől megfosztott) megnevezése. Valójában tehát a természet két fogalma közti meghasonlásról van szó: a természet mint mindennapi világ és a Természet mint a (racionális) valóság közötti meghasonlásról.

⁴¹Blaise Pascal: „A geometriai gondolkodásról és a meggyőzés művészetéről”. fordította Pavlovits Tamás in *Írások a szerelem szenvedélyéről, a geometriai gondolkodásról és a kegyelemről*, Budapest, Osiris, 1999. a fordítás kis módosításával.

⁴²A *Logika* felsorolja a mindennapi jelentés mellett az etimológiai jelentést is. „Vigyázni kell arra is, hogy ne tévesszük össze az itt tárgyalt nominális definíciót, azzal amelyről némely filozófusok beszélnek, akik ezalatt annak kifejtését értik, amit egy szó egy nyelvben a mindennapi használatban, vagy etimológiája szerint jelent...” (*La logique...* 79). A nominális definíció a karteizianizmus számára nem egyszerűen a megalapozás, hanem az újralapozás eszköze, amely érintia történetiség és a mindennapiság formáit egyaránt.

⁴³*La logique...* 81.

A karteziánus válasz Természet és mindennapiság összekeveredésére a reális definícióban az ilyen definíciót illető metodológiai kétely: olyan megkérdőjelezése a reális definícióban inherens összekeveredésnek (az új értelemnek a mindennapi világgal való összekeveredésnek), amelyet az újraalapozás szándéka irányít. A mindennapinak és az újradefiniáltnak, természetesnek és Természetnek, sematizálnak és Sémának az elkülönítése azt a célt szolgálja, hogy a mindennapit egyszerű látszatként vagy naivitásként mutassák fel. A mindennapok világa a karteziánizmus szerint a „gyermekkor” világa: Kant válasza arra a kérdésre, hogy mi a felvilágosodás, már előszót kap Descartes-nál. A gyermekorból felnőhetünk, és magunk mögött hagyhatjuk, új alapokra fektethetjük a gyermekkorunkban megtanultakat: ideiglenes etikánk érvényben tartja a gyermekkor világát, míg sikerül azt újraalapoznunk. A mindennapok világa az érzékek világa, amelyet a ráció világa nem érvénytelenít, nem is elbizonytalanít, hanem éppenséggel igazol. A reális definíció (legalábbis ebben a koramodern formájában) éppen azért gyanús, azért elengedhetetlen bírálata, mert bensőségesen fonja össze a mindennapiságot a megalapozással. Azaz nem újralapozza a világot, hanem megváltoztatja, vagy legalábbis bizonytalanná, nem-egyértelművé, meghasonlottá teszi: meghagyja a mindennapi jelentést, miközben más jelentést is ad a szónak.

A karteziánus kétely éppen e szigorú elkülönítés miatt nem válhat valódi kritikává. A meghasonlás feloldása az elkülönítésben a látszatvilág és a valódi Természet különbségévé degradálja a sematizált mindennapiság és a sematizmus egymást átható struktúráját. A karteziánizmus nem ad és nem is adhat választ arra a kérdésre, hogy mi okból és miképpen származik a sematizált sematizmus a Sémából, az érzéki szemlélet gyermekkori naivitása az ésszerű észlelésből. A mindennapiság kritikájának értelme nem az, hogy felmutatjuk látszat voltát, hanem hogy választ keresünk arra a kérdésre, miképpen jöhetett létre ez a látszat. Látszat és Valóság dualizmusa éppen azt a lehetőséget szünteti meg, hogy elszámoljunk a mindennapiság nagyon is valóságos erejével.

Márpedig az irodalmi nyelvben meglévő reális definíció olyképpen teszi meghasonlottá a mindennapi kommunikáció nyelvét, hogy egyben fel is mutatja

annak konstitúcióját, azaz redukálja a mindennapiságot. E két mozzanata (meghasonlottsága és reduktivitása) alapján nevezzük kritikainak.

Ponge a hentes pultján, vagy a bevásárlószatyorban, vagy a hűtőszekrényünkben megjelenő húsdarabot – meghagyva ezt az értelmét – vérmalomnak, gyárnak, ipari üzemnek nevezi. Olyan összefüggést teremt a két, látszólag egymástól távol eső jelenség között – a gőzölgő húsdarab és az ipari gőzkalapács között – amely azelőtt csak implicite létezett. Mi történik itt? Csak az lenne a költő feladata, mint amit Locke az elmés emberről mond, hogy sebesen és változtatás nélkül illesszen össze olyan képzeteket, amelyek között némi hasonlóságot talál?⁴⁴ A szó immanenciájának gazdagsága az elmésség, a kellemes társalgás gazdagsága?

Feladat III.

(Francis Ponge: *Drame de l'expression*)

Mes pensées les plus chères sont étrangères au monde, si peu que je les exprime lui paraissent étranges. Mais si je les exprimais tout à fait, elles pourraient lui devenir communes.

Hélas! Le puis-je? Elles me paraissent étranges à moi-même. J'ai bien dit: les plus chères...

Une suite (bizarre) de références aux idées, puis aux paroles, puis aux paroles, puis aux idées.⁴⁵

A költő valójában nem egyszerűen a közös világ elszigetelt részei között teremt kapcsolatot, nem arra használja a nyelvet, hogy elmossa a megkülönböztetéseket. Viszonya a világgal mindig ambivalens: ha legkedvesebb gondolatait ki tudná fejezni, közössé válnának,

⁴⁴ John Locke: *Értelkezés az emberi értelemről*, Budapest, Osiris, 2003. fordította Vassányi Miklós és Csordás Dávid 165.

⁴⁵ „Legkedvesebb gondolataim idegenek a világban, hiszen az a kicsi, amit kifejezek belőlük szokatlanok tűnik. De ha ki tudnám fejezni őket egészen, közössé válhatnának. / Na de ki tudom-e? A magam számára is idegennek tűnnek. Jól mondtam: legkedvesebb... / Referenciák (bizarrr) sorozata a képzetekre, aztán a szavakra, aztán a szavakra, aztán a képzetekre.”

de ha közössé válnának, már nem lennének a legkedvesebb gondolatai. Az, amit bekapcsol a mindennapok világába, nem egyszerűen olyan részlet, amely mindenki másnak elkerülte a figyelmét. Amikor a szó immanenciájához kapcsol egy addig rejtett értelmet, nem két olyan darabot köt össze, amely mindig is jelen volt, csak nem tartozott össze. Nem a hasonlatosság (az észlelés) vagy az analógia (az ítélet) révén köt össze távoli világdarabkákat, tevékenysége nem azon a módon folyik, amit Deleuze „organikus reprezentációnak” nevezett.⁴⁶ A költői megszólalás drámája az, hogy a költő nem képes a locke-i elmés emberré válni, a világot organicitásában ábrázolni, a megkülönböztetések elmosásának nagy egységében. A modern költő számára az, amit ábrázolni akar, nem függ össze semmivel, és mégis megjelenik a világ létezőinek testén.

A költői én a világ része, részt vesz a mindennapi kommunikációban, ahol kifejezi magát, azaz kiteszi saját szavait az interszubjektivitásnak erre a mindent átható és mindent a megértés konszenzuális talajára állító mezejére, de egyben visszahúzódik is attól, idegen marad a világban és nem hajlandó lemondani a dolgokkal tartott „néma kapcsolatról” (ahogyan Sartre jellemezte ezt a viszonyt). Drámája kizárja, hogy a társasági ember, vagy az „honn^{te} homme” elmésségének birtokában legyen. Az elmés ember számára a megkülönböztetések, amelyek által a mindennapi kommunikáció (vagy a „józan ész”) felosztja a világot, úgy jelennek meg, mint könnyen használható, vagy legalábbis könnyűnek feltűntethető (*sprezzatura*) eszközök, amelyekkel létrehozhatja a kellemes társalgást.⁴⁷ Ez a mesterkéeltséget (azaz: a megalkotottságot) elkerülő, mintegy természetes könnyedséggel és kellemmel folyó konverzáció – még ha antikvitásként megőrződik is a francia irodalomban, egészen Proustig, aki végleg szakított vele⁴⁸ – éles ellentétben áll a modern irodalommal, azaz irodalmi nyelvvel. Semmi sem áll távolabb a modern irodalomtól, mint ez a természetesség.⁴⁹ Nem mintha a költő a másik oldalon foglalna helyet, a filozófus oldalán,

⁴⁶Gilles Deleuze: *Différence et répétition*, Paris, P.U.F.; *passim* különösen 51.

⁴⁷Lásd: Baldassare Castiglione: „Az udvari ember” in *Az udvari élet művészete itáliában. Szöveggyűjtemény*, szerk. Vigh Éva, Budapest, Balassi, 2004. 89. Locke nyilvánvalóan az „honn^{te} homme” 16–17. századi figurájára utal megjegyzésével.

⁴⁸Lásd: Marc Fumaroli. „La conversation” in *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994.

⁴⁹Sartre amikor igazán természetesen folyó szöveget akar bemutatni Ponge nyelvének feldaraboltóságával szemben, találomra idézi a *Gondolatokat*. De Pascal ezen a nyelven, az *honn^{te} homme* nyelvén éppen azt a drámát ábrázolja, amiről itt beszélünk, a Természet, és a természetesség elvesztésének drámáját. Nem

aki a megkülönböztetéseket gondosan feljegyzi vagy létrehozza. A költő egyszerűen nem a megkülönböztetések mentén hozza létre nyelvét.

Mi a költői képzet? A költői képzet nem Descartes ideája:⁵⁰ lehetetlen közvetlenül megragadni. A költői képzet *idegen*. Ez a legfontosabb tulajdonsága: nem otthonos a világban, nem lefordítható a kommunikáció nyelvére, nem része a megkülönböztetések rendszerének vagy az organikus reprezentációnak. Tegyük hozzá: idegen a költői alany számára is. Noha a költő éppannyira a világban él, éppannyira kommunikál, mint bármelyik másik alany, a költői alany nem kifejezéseket alkot. A kifejezés a belső és a külső között terem kapcsolatot. Alapvető dualizmusra épül: a belsőnek külsővé válására. Csakhogy ez a dualizmus bármikor megfordítható, minden kifejezés egyben a belsőnek a külső általi meghatározása is. Hiszen a szubjektivitás mint belső csak azáltal kap formát, hogy kimondjuk, hogy kifejezzük, hogy közössé tesszük. Ez a szubjektivitás csupán a szubjektivitás látszata, valójában az interszubjektivitás határozza meg: az válhat belsővé, amit a külsőből elsajátítok. Végso soron csak az lehet az enyém, ami mindenki másé is lehetne. A nyelvhasználat alapvetően interszubjektív: minden beszélő alany testi világa, amely összeköti a többi beszélővel. A nyelvhasználat olyan külső, amely kapcsolódik egy belső testhez, a belső testi világomhoz, ez a bensőség azonban semmi idegenséggel nem bír. A magam belső életéről épp csak annyira alkothatok képzetet, amennyire ez a külső, az interszubjektív nyelv megengedi. Magamat is mindig csak mások szemén keresztül látom.

De az irodalmi nyelv nem vagy nem csak ebben a külső-belső világban mozog. A költői alany nem a külső és a belső határán áll, ideája nem azáltal válik közléssé, hogy valami mélyen bensőségeset fejez ki. A költői alany belsője semmiben sem több mint bármelyikünk belsője. Nem adott számára sem más, csak az interszubjektív világ, csak ebben tudja megteremteni saját belső világát, ahogyan mindannyiunk előtt csak ez az egyetlen lehetőség áll, ha belső életünkbe akarunk visszahúzódní. A költői alany nem „érzékenyebb”, nem

egyszerűen bírálja az „honnéte homme” gondolatát, hanem a legradikálisabb módon, saját eszközeit felhasználva figurázza azt ki. Lucien Goldmann elemzése a pascali tragikus gondolkodásról egyben a modern irodalmi nyelv megszületését is kommentálja.

⁵⁰ „Az idea néven értem bármely gondolatnak azt a formáját, amelynek közvetlen megragadása révén e gondolatnak tudatában vagyunk” René Descartes: *Elmélkedések az első filozófiáról*, Budapest, Atlantisz, 1994. Fordította Boros Gábor, 124.

„okosabb”, nem „mélyebb” mint bárki más. De még csak nem is fejezi ki szebben azt a bensőségeséget, amely mindannyiunkban ugyanúgy benne van. Feladata nem abban áll, hogy csinos ruhába öltöztesse a meztelen bensőséget. Ha így tenne, a költő csupán közhelyeket mondana kifinomult nyelven. Nem kételkedünk abban, hogy vannak költők, akik saját feladatukat ebben látják. De határozottan tagadjuk, hogy ezeknek bármi közük lenne az irodalmi nyelvhez.

Az irodalmi nyelv a szó szigorú értelmében semmit nem fejez ki. A költő idegent közöl. Az irodalmi nyelv nem kifejezés, hanem közlés, ábrázolása annak a szokatlannak, ami minden otthonoshoz hozzátapad. Ez a szituáció azonban semmiféle agnoszticizmust nem feltételez. Nem arról van szó, hogy ez az idegen tökéletesen megközelíthetetlen lenne a mindennapi ember számára, és csak a költő lenne azzal kapcsolatban valamiféle misztikus módon. Az idegen a világ *sámára* idegen, a kommunikáció *másikja*, és ez azt jelenti, hogy csak azon keresztül érhető el. A kritikai viszony, ami láthatóvá teszi számunkra ezt az idegent, ugyan soha nem ragadja azt meg önmagában – ezzel éppen idegenségét veszítené el – , ám képes lehet felfogni azt a pillanatot, azt a textuális eseményt, ahol az idegen felbukkan az otthonos testén. Éppen ez a pillanat az, a meg hasonlós pillanata, ami az irodalmi nyelv fenomenológusának a figyelmét vezérli. És éppen ezáltal válik kritikává az irodalmi nyelv, reduktív közléssé: a sematizáció munkájának felmutatójává.

Tisztázat III.

(Ábrázolás)

Az irodalmi nyelvben foglalt reduktív mozzanat, amely a szóból dolgot alkot, az embereket a legtöbbször arra a megtévesztő konklúzióra vezeti, hogy reprezentatív funkciót tulajdonítsanak neki. Ez azonban végzetes összekeverése két lényegileg különböző mozzanatoknak. Az irodalmi nyelvnek, ha netán vannak is reprezentatív mozzanatai (egyébként ez egyáltalán nem szükségszerű), azok éppen a mindennapi, kommunikatív nyelvhasználat maradácai, amelyeket az irodalmi nyelv – lévén meg hasonlott – anélkül vesz fel magába, hogy megsemmisítené őket. Az irodalmi nyelv saját lényege szerint nem reprezentál, hanem ábrázol. Ábrázolni valamit a mi

értelmezésünkben azt jelenti: felmutatni valamit, ami teljességében soha nem lehet jelen. Olyan feltűnést tenni láthatóvá, ami meghaladja a reprezentáció kereteit. Túl mutat saját megjelenítésén, de mégis abban tűnik fel.

Tisztázat IV.

(Új értelem és meghasonlott értelem)

A meghasonlott értelem, amelyet az irodalmi nyelv a mindennapi világba, a kommunikatív és sematizált nyelvbe vezet, még nem új értelem. Innen van az új értelem kialakulásán, és annak lehetőségét feltétele.

Az irodalmi nyelv (a modern irodalom) egyik leggyakoribb félreértése, hogy az új hajszolásként írják azt le. Az új hajszolása azonban nem más, mint az új fetisizációja, megszabádítása idegenségétől, és absztrakt általánossá tétele. Az irodalmi nyelv nem az újdonság vágyából születik, hanem az idegen kísértéséből.

Az idegen mindig ott kísért a mindennaposban, mindig ott van, mint annak nyugtalanító oldala. Az érthetlenségnek a mindennapokban két formáját ismerjük. Az érthetetlen lehet nyugtalanító, és a megértésre ösztönző erő. Ha arra serkent, hogy az eladdig idegen jelenséget számomra valóvá tegyem, hogy megértem, akkor az érthetetlen a tudás gazdagításának (legyen ez a gazdagítás akkumulatív, vagy törtésektől szabdalt, mint Kuhn tudományos paradigmáinak esetében) lesz eszköze. Másrészt tekinthet az érthetetlenre mint olyan jelenségre, amely soha nem válhat a tudás rendszerének részévé. Ha olyan agnosztikus nézeteket vallok, amelyek szerint ez vagy az a jelenség lényegileg megismerhetetlen, még mindig ugyanabban a megoldási keretben helyezem el az érthetlent, mint az előbb: olyan jelenséggént, amelyről eldönthetem, hogy megismerhető vagy nem megismerhető, részévé tehető-e a tudás rendszerének.

A költő, vagy szigorúbb értelemben az irodalmi nyelv számára az érthetlenség nem ezekben a keretekben mozog. Az irodalmi nyelv létrehozza az érthetlent, pontosabban az érzéken túlit és az érthetelmetlent, de nem oly módon, hogy leválasztaná azt a mindennapi értelemről. Nem idegen jelenséggént fogja fel az érthetlent, amelyet aztán ide vagy oda sorolhatunk. Éppen ellenkezőleg, azt

mutatja ki, hogy minden otthonos és mindennapi szóhoz, érzéki értelemhez, hozzátapad az érthetetlen. Olyan kontextusok és nyelvhasználatok, amelyek megnyitják a szó testét, otthonos ismertségében megzavarják, és örökösen kísértik. A szót (és itt nem csupán a nyelvhasználatra kell gondolnunk, hanem a világ értelmes voltára általában is) mindig törekény kitettségben ábrázolja: olyanként, amely elváltozásban, meg hasonlásban van.

Az új olyan otthonos, amely még csak otthonossága kezdetén jár: még nem szoktuk meg, még felkelti érdeklődésünket, még izgat minket. A meg hasonlott azonban egyáltalán nem otthonos. Nem közvetlen megismerési vágyunkat kelti fel, hanem annak megismerésére ösztönöz, hogy miként lehet jelen világunkban az idegen. A meg hasonlott semmilyen értelemben nem hajlandó alávetni magát világunk törvényeinek: nem sematizált. Míg az új valójában a leginkább sematizált, az, ami éppen semmi más, csupán sematizált (hiszen még nem része a világnak mint annak eleme, éppen csak megjelent mint annak eleme, de mégis elemévé válhat, mert már egy sémában érkezik, várt vagy elvárt), a meg hasonlott valami, ami nem sematikus, nem várt, mert nem egy elvárás horizont által meghatározott.⁵¹

Természetesen a meg hasonlott szinte azonnal újjá-sematizálódik. Az azonban, hogy ez törvényszerűen így van, még nem jelenti, hogy a meg hasonlás pillanata jelentéktelen lenne. Valójában nagyon is jól elkülöníthető, vagy megragadható pillanat: a még sematizálatlan pillanata. Olyan pillanat, amelyben berendezkedhet egy egész világ, egy egész kultúra. Az irodalmi nyelv világa az újdonság világa felől nézve talán csupán egy pillanat, valójában azonban maga a mindenség, az irodalmi nyelv abszolútuma.

c. Kritika

⁵¹Jacques Derrida ezt nevezte annak, „ami érkezik”, vö. *Penser ce qui vient*

Amikor a műalkotás *abszolút* immanenciájáról beszélünk, nem azt állítjuk, hogy az immanencia nem vonatkozik a valóságra, hanem hogy függetleníti magát tőle. E függetlenítés aktusa szükségképpen egyfajta felszámolása a világnak. Nem tagadása, hanem kritikája. A világ felszámolása tehát két dolgot jelent: a tények felszámolását, és a lényegösszefüggések felszámolását. A *Mrs Dalloway*-ben ez a felszámolás a maga meghasonlott kritikai formájában áll elénk. A kritikátlan valóság a sematizmus, az ismétlés, a visszatérés monotóniája. A Big Ben monotóniájának kritikája azonban nem tagadása annak, hanem meghasonlottá tétele: a tudat számára adottság is, meg nem is London ritmusa. A tudatfolyamok kilépnek London ritmusából saját idejük ritmusa felé, ám ez a kilépés soha nem lehet elhagyása annak. Éppen ezért maga is állandó veszélyben van: a monotónia maga alá gyúri, veszélyezteteti meghasonlottságát, állandóan sematizálja. Az az idegenség, amelyet a tudatfolyamok nyitnak meg, végső soron alárendelődik a természet ritmusának: London nagyvárosa, a Brit Birodalom fővárosa, a civilizáció központja bekebelez mindent, ami neki ellenszegülni próbál. Minden szereplő – azaz minden tudat, amely magában meghaladni próbálja azt tudatáramának személyességével – alárendelődik a civilizáció „objektív” felszínének, a Természetnek, amely Woolf számára egyaránt jelenti objektív idő monoton szívverését és a kulturális természet, London a könyörtelen birodalom, és London az életet adó nagyváros idejét.

A sematizmus tevékenysége abban a *party*-ban testesül meg végső formában, amely lezárja mind a napot, mind a regényt. Mrs. Dalloway *party*-ja egyszerre felszín és életteli, mint London maga. Clarissa vendégei között úgy mozog, mint London utcáin: két mondatnál többet senkivel nem beszél, csupán siklik a város prominens képviselői alkotta társaság felszínén, soha nem érinti annak mélységeit, saját ideje elmerül a felszín idejében. Ugyanígy minden más beszélgetés és magányos tudatfolyam a *party* világának rendelődik alá. Tárgyukká a társaság válik. Az az esemény, amely eredendően az interszubjektív, azaz emberek közösségeként értett világot biztosítani igyekszik, azt, hogy az emberek közti érintkezés megvalósulhasson, és így ez az eszköz (a *party*) célját elérve megszűnjön létezni, valójában maga válik az emberek közötti kommunikáció tárgyává, azaz nem eszközként viselkedik, amely a szubjektumok érintkezését biztosítja, hanem a szubjektumok kommunikációjának céljaként. A *party* nem a másik szubjektumhoz való hozzájutás

biztosítéka többé, hanem annak akadály. A felszín, a kommunikáció öncéllá válva megfojtja a mélységbe igyekvő szubjektumot. Azonban ez a *party* éppen abban különbözik a világirodalom nagy estélyeitől, hogy miközben e felszínességet testesíti meg, egyben azt is állítja, hogy e felszín nem haladható meg, mert az ad életet a társaságnak, a közösségnek. Ezen a *partyn* nincs jelen Andrej herceg és Pierre Bezuhov, hogy külső nézőpontjuk ábrázolhassa azt.

Woolf ironiája csak akkor érthető meg, ha teljes komplexitásában fogjuk fel a *Mrs Dalloway* szituációját. Woolfnak – ahogy Baudelaire-nek – szüksége van a nagyvárosra, szüksége van a *party*-ra, a civilizációra, talán még a Birodalomra is. A *Mrs Dalloway* London regénye, ahogyan a *Ulysses* Dubliné. A modern irodalmi nyelv színtere a nagyváros, annak teljességében (elhagyhatatlan nagyvárosi életteliségével és bebörtönző élettelenlenségével). Woolf ezért nem egyszerűen elutasítja a nagyvárosi életet, a nagyvárost mint adottságot (mint sémát, mint természetet), hanem felbontja azt: feldarabolja és felmutatja azokat az elemeket – beszélgetés-foszlányokat, témákat, hétköznapi és kivételes szempontokat – , amelyek Londont alkotják. Viszonya Londonhoz nem a kívülállóé, hanem az utazóé. Woolf regénye éppúgy modern Odüsszeia, ahogyan Joyce-é. De az utazó szükségképpen az idegent hozza a sematizált világba. London egyetlen napjában jelenlévővé válik annak ígyléte, de egyben másléte is. A tudatok sokasága, amely Londont alkotja, egyszerre táplálja a séma továbbélését – a Birodalom, a civilizáció, a tőke, a nagyváros továbbélését –, biztosítva az egyén, a Brit alattvaló életét, és mutatja azt életellenesnek, kultúraellenesnek. A közlés maga rendelkezik ezzel a kettősséggel: a regény mondanivalója nem a nagyváros életellenessége, hanem annak életteremtése és életrombolása. Éppen ezért válik a regény alapvetően ironikusá.

Az „irodalmiság”, mint a „tisztá irodalom”, amely mentes a világ szennyezéseitől, a művészet elefántcsontornya, stb. valójában nem azért elérhetetlen, mert az író mindig kitett marad a valóság determinisztikus szorításának, hanem azért, mert az irodalmi nyelv fogalma zárja ki elérésének lehetőségét. A modern irodalom fogalma tartalmazza, vagy még inkább létrehozza a magába zárt irodalom fogalmát, de csak mint saját végpontját, amelyet az immanencia soha nem érhet el, mint kanti értelemben vett regulatív ideát. Woolf regénye kijelöl egy ilyen végpontot: a tiszta tudatáram magában- és magáértvalóságát, a semmi által

nem sematizált tiszta lírát, ám ez legfeljebb a fiatalkori ábránd nosztalgikus képzelgésének horizontján válhat valóra. Ugyanígyen végpontja az irodalmi nyelv által konstituált immanenciának az irodalmi tény, az empirikus adottság, amely egy ténytudomány tárgyává válhat, de ami legalább annyira illúzió, mint az irodalmiság. A *Mrs. Dalloway* ezen pólusa egyfajta „társadalomrajz” lenne, amely London világát úgy írná le „ahogy van”, azaz magábanvalóan. Irodalmi tényeket éppoly kevésbé találunk a világban, mint irodalmiságot. Az irodalom „reális” transzcendenciája és „reális” immanenciája csupán látszat. Csakhogy szükségszerű látszat, olyan látszat, amely az irodalmi nyelv konstitutív tevékenysége nyomán jön létre, mint az irodalmi nyelv immanenciája működésének ideális határa vagy végső lehetősége. Az irodalmi nyelv konstitutív tevékenysége során ezt az utat futja be: az irodalmi ténytől az irodalmiságig, de ezeket magukat soha el nem érve. Ha metaforikusan akarunk fogalmazni: az irodalmi nyelv immanenciája éppen ez az út a ténytől az általánosig: a szöveg konstitúciója, mint amit egyaránt megjelöl a realitás faktuma és az irodalmi eidosza, de ami mindkettőt kiteszi a megsemmisítés veszélyének.

A konstitúció az irodalmi nyelvben nincs alávetve a világ motivációinak, azaz a sematizmusnak. Független a motivációktól. Azt jelentené ez, hogy tagadnánk az irodalom referencialitását? Valójában a referencialitás kérdése sokkal bonyolultabb probléma annál, hogy ez a függetlenség egyedül elégséges lenne felszámolásához. A világ lerombolása – ami az irodalmi nyelv minden megtestesülésében lehetőségként ott kísért – korántsem jelenti a referencia, még kevésbé az irodalmi nyelv felelősségének felszámolását. Az a naiv empirista megközelítés, amely az irodalmi nyelv referenciáját valami érintetlen valóságban próbálja feltalálni, természetesen a kezdeteknél véti el a lényeg megragadását. Lehetetlen a természetben referencializálni az irodalmi nyelvet, mert az irodalmi nyelvfogalma *per definitionem* kizárja az önmagában való (objektív) természet elképzelését. Ám ugyanennyire naiv az az elgondolás is, amely e lehetetlenségből arra következtet, hogy az irodalom ezek szerint aferencialis. Ez az elgondolás éppúgy meghagyja a természet magábanvalóságát, mint az előző, csak most azt állítja, hogy az irodalom mintegy megszabadul attól, és önmagára zárul. Az irodalomelmélet empirikus-nyelvészeti gyökerei mindmáig érvényben hagyták ezeket a naiv előítéleteket. *Az irodalmi nyelv immanenciája nem a magába zárt irodalom, az „irodalmiság” reális immanenciája.* Az irodalmi nyelv nem új tényvilágot hoz

létre, nem tények új sokaságát vagy tényállások új rendszerét. Az irodalmi nyelv eredendően kérdőre vonja a tény ténytyszerűségét. Megkérdőjelezi, hogy jogos-e tényként kezelnünk a valóságot. Ha az irodalom új valóságot tár fel, ez elsősorban azt jelenti, hogy a ténytyszerű valóságot kérdőjelezi meg, amelyben mindennapi módon élünk. Ám ugyanilyen módon megkérdőjelezi az általában vett valóságot is: a világot, mint e ténytyszerűség általános struktúráját.

Tisztázat V.

(Reális immanencia)

Husserl a transzcendentális fenomenológia megteremtését azzal kezdte, hogy elkülönítette az immanencia és transzcendencia két értelmét: egyrészről beszélhetünk az immanenciáról abban az értelemben, hogy a tudat illetve a megismerési élmény [*Erkenntniserlebnis*] reális részéről vagy darabjáról beszélünk, akár pszichológiai (ekkor egy pszichikai élményről), akár transzcendentális pszichológiai (ekkor egy tudatstruktúra-mozzanatról) értelemben tesszük is ezt. Ám más értelemben is beszélhetünk immanenciáról (valamint a vele korreláló transzcendenciáról): immanens ekkor az, ami közvetlen evidenciában adott, azaz ami „tiszta adottság, abszolút értelemben vett önadottság.”⁵²

Máshol már jeleztük, hogy az immanencia ilyen fogalmával (az evidens önadottság fogalmával) az irodalmi nyelv fenomenológiájában problémák adódnak, sőt valójában tarthatatlan. Ugyanitt megpróbáltunk adni egy nominális definíciót az irodalmi nyelv immanenciájára.⁵³ Reális definíciót azonban nem adtunk ott, minthogy a reális definíció valójában csak az egységben van, így e definíció megalkotása e könyv egészének a feladata: az hogy *mi* is valójában az irodalmi nyelv immanenciája, még csak nem is csupán ennek a fejezetnek, a szó immanenciájáról szóló fejezetnek témája, hanem éppenséggel ez minden, amit meg akarunk határozni munkánk során. Amit itt tehetünk, az továbbra sem több mint a reális immanenciának az irodalmi nyelv vizsgálatában történő elkülönítése és

⁵²Edmund Husserl: *Die Idee der Phänomenologie*, Felix Meiner, Hamburg, 1986 35. Az eredetiben kiemelve.

⁵³Lásd: *A körülírás*, 7–20.

kizárása vizsgálataink köréből.

Az irodalmi nyelv reális immanenciájáról tehát akkor beszélünk, ha azt gondolnánk, hogy minden, amit az irodalmi nyelv létrehoz, egy önmagában zárt rendszerből, egy referenciájától megfosztott irodalmi beszédmódból lehetne értelmezhető. Ha tehát azt gondolnánk, hogy a fenomenológiai redukció az irodalmi nyelvet megfosztja valóság-vonatkozásaitól (fiktívvé vagy imagináriussá teszi). Ebben az esetben az irodalmi nyelvben immanens azt jelentené, az irodalom saját rendjében immanens, a valóságtól reálisan különböző vagy legalábbis attól jól megkülönböztethető (racionálisan különböző). Ebben az esetben az irodalmi nyelv immanenciája az „önreferencialitás” immanenciája lenne. Mi azonban semmi ilyesmit nem állítunk. Az irodalmi nyelv immanenciája csak úgy értelmezhető, mint egy transzcendencia konstituálója, és ez a transzcendencia pedig hol is jelenhetne meg máshol, mint magában a valóságban. Számunkra az irodalmi nyelv se nem fiktív, se nem imaginárius. Az irodalmi nyelv idegen: ez az, ami megkülönbözteti a kommunikatív nyelvtől. Ám ez egyben azt is jelenti: idegen a kommunikatív nyelv *sámára*. Nem hagyja érintetlenül a kommunikációt, hanem kritizálja.

d. Abszolút

Ha példaként a *Mrs. Dalloway* azon a részét vesszük, amelyben egy autó egy titokzatos utast szállít, valami igazán fontos személyiséget, „a face of greatest importance”, aki útja során mindenki figyelmét magára vonja, akkor világosan láthatóvá válik az objektivitás immanens konstitúciója. Ez a személy olyan közlés tárgyává válik – részben függő beszéddel, részben mindentudó, de „multiplikáltan korlátozott” elbeszéléssel –, ami objektivitásra éppen azért tehet szert, mert noha a tárgy végig ismeretlen marad, a róla alkotott egyes képzetek ismertté válnak. Az autó végighalad az úton a Buckingham palotáig, és útja során mindenkit megérint nagysága, magának a Birodalomnak válik színekdozhikus hordozójává, amihez természetesen mindenki a maga módján viszonyul, ám hatása alól

kivonni magát nem képes. Tökéletesen üres tárgyiság ez (hiszen nem tudjuk, ki ül az autóban), amely azonban mégis olyan objektivitásként konstituálódik a londoniak tekintete által, hogy nem is csupán az magábanvalóság státusát nyeri el, hanem azon túlmenően egy szimbolikus tárgyiság jelölőjévé is válik. A regényben ez a jelenet később éppen azáltal kap kiemelt szerepet, hogy itt a Birodalom válik a közlés valódi tárgyává, az a Birodalom, amelynek eszméje a későbbiekben meglehetősen kérdésessé válik.⁵⁴

Vegyük totalításában szemügyre ezt a közlést. Az irodalmi nyelv soha nem a nyelvészet önkényes kategóriái mentén szerveződik közléssé, mindig saját maga alkot egységet. Ezt az egységet ebben az esetben az autó útja és utasa teremti meg, mint e közlés tárgya. Ez a tárgy azonban nem valami előre adott, amit a közlésnek csupán ki kellene fejeznie. Ezt a tárgyat azok a tekintetek konstituálják, amelyek végigkövetik az autót útján, és eközben felruházzák a Birodalom, a győztes Birodalom minden attribútumával, egyszerre magasztos homlokzatával és korhadt udvarával („for in all the hat shops and tailors’ shops strangers looked each other and thought of the dead; of the flag; of Empire. In a public-house in a back street a Colonial insulted the House of Windsor, which led to words, broken beer glasses, and a general shindy, which echoed strangely across the way in the ears of girls buying white underlinen threaded with pure white ribbon for their weddings”). De ugyanígy azok a lelkes tekintetek is, amelyek végül elszalasztják látványát, mert éppen egy látszólag jelentőségteljes eseményt követnek nyomon – egy repülőgép betűket ír az égre –, aminek titokzatos módon bizonyára szintén köze van az uralkodóházhoz, a Brit Birodalomhoz, ám mint később kiderül, csupán egy reklámfeliratot próbálnak kibetűzni, azt is hiába, nem áll össze értelmes jelzéssé. És végül Septimus Warren Smith elboruló tekintete is, akinek figyelmét felesége hiába próbálja felhívni rá (mert az orvos azt rendelte, hogy ne engedje magába fordulni), ő csak a holtak és a természet titokzatos jelzéseit látja, amelyek a győztes Birodalom mögött az embertelen birodalmat mutatják számára.

⁵⁴Ez a passzus technikájában nagyban hasonlít az *Ulysses* „Bolygó sziklák” néven ismert részére, még a reklám-felirat is megjelenik itt egy repülőgép által az égre írva. Mégis Woolf regényében sokkal hangsúlyosabb ez az – amúgy sokkal kevésbé jelzett, sokkal kevésbé nyilvánvaló – részlet, mert mintegy (ironikus) prologója a Angol Birodalom témájának.

A *Mrs Dalloway* narrációs technikája – noha mindvégig többé-kevésbé jelzett módon tartalmazza az elbeszélő hangját – a tárgykonstitúció szempontjából igen közel áll Joyce narratív megoldásaihoz. Ez valójában egyfajta „tudatfolyam”, ahol a tárgy csak a tudatok tárgytételező tevékenységének eredményeképpen áll elő. A „tudatfolyam”-technikát csábító a modern regény „szubjektívizmusa” melletti érvként felhozni. Azonban talán nincs regény, ami kevésbé lenne szubjektív, mint a *Ulysses*. A tudatfolyam technikája éppen egy újfajta objektivitás elérésének eszköze mind Joyce, mind Woolf prózájában. Ez talán egyértelműbb a *Ulysses* esetében, ahol a tárgy megragadásának szinte tökéletesen kimerített lehetőségeivel találkozunk (a Joyce által adott „sémák” jól mutatják az irodalmi tárgy konstituálásának abszolút tudatos totalitását), mégis könnyebb szemléltetni Woolf regényében, részben azért, mert ott sokkal primérebbe kötődik a hagyományos elbeszélésmódokhoz, részben pedig mert sokkal szigorúbb struktúrában találunk rájuk.⁵⁵ Az irodalmi közlés tárgya ebben az esetben abszolút módon konstituálódik transzcendens (tárgyi) egységként: nem függ a világ lététől.

Hiszen amiről itt szó van, az éppen ez: az irodalmi tárgy konstitúciója. Az irodalmi közlés immanenciájában az autó utasa eltűnik, ténszerűsége (sematizált objektivitása) elenyészik, ám újrakonstituíródik mint irodalmi tárgy: mint a közlésben immanensen konstituálódó objektum, mint a szereplők szemszögéből és az ő nyelvükön megszólított, az ő tudatáramukban megjelenő, a narrátor fokalizált nézőpontja által adott tárgyviság, amely többé semmilyen módszerrel nem azonosítható egy valóságos eseménnyel, semmilyen módszerrel nem deríthető ki, „valójában” ki is az, aki a kocsiban ült, mert valójában a regény terében

⁵⁵Ezzel egyben azt is megpróbáljuk elkerülni, hogy a *Ulysses* tudatfolyam-technikáját abszolutizáljuk, mint a a modern próza tipikus fenoménját. Amellett, hogy a *Ulysses* terjedelméhez képest a tiszta tudatáram-technika nem szignifikánsan meghatározó (ennyi erővel akár a drámai dialógusban írt jelentős terjedelmű 15. részt is kiemelhetnénk, mégse tartja senki a *Ulysses*-t a dramatizált regény mintapéldájának), talán nem szükséges kiemelni, hogy mind Joyce prózája, mind a modern próza nyelve jóval gazdagabb technikáját tekintve, sőt a tudatáram technika tulajdonképpen esetleges összetevője annak. Elég, ha világkonstitúciójában még a *Mrs Dalloway*-nál is radikálisabb *To the Lighthouse* teljesen tisztán (azaz a *Mrs Dalloway*-ban még adott függő és szabad függő beszéd nélkül) megjelenő mindentudó (bár „multiplikáltan” ismét csak korlátozott) narrátorára gondolunk, hogy belássuk, csupán technikai alapon nehéz megítélni egy modern regény kritikai potenciálját. A *To the Lighthouse* egységét többé nem azok a tárgyak teremtik meg, amelyek a tudatok számára adóttak, hanem sokkal inkább a tudatok tárgyi nélküli egymáshoz kapcsolódása. Ezért tűnik e regény szinte teljesen „szubjektívnek”. Ám a szubjektívítás itt is csupán az interszubjektív világ visszája, az interszubjektív objektivitás elérésének eszköze.

nem adott közvetlenül, csupán olyan közvetítők által, akik képtelenek beazonosítani, mégis létrehozzák identitását. Ez a konstitúció abszolút elsődleges és független minden transzcendens vonatkozástól. Ám az immanencia maga is tartalmaz bizonyos „transzcendenciákat az immanenciában”. Ezek a transzcendenciák az immanencia olyan „horizontjai” és „távoli hatásai” amelyek lényegi szerepet játszanak az irodalmi tárgy konstitúciójában. Szigorú értelemben csak ezeket fogjuk „kontextusnak” nevezni.

Tisztázat VI.

(Meghasonlott abszolútum)

Az irodalmi nyelv a társadalmi valóságban születik meg, és attól elválaszthatatlan. Az irodalmi műalkotás mint folyamat mindig a fenomenalizáció általános folyamatába illeszkedik. Ennyiben az irodalmi nyelv sohasem *in se* abszolútum. De ha mindig másban is van, mégse fogható fel ebből a másból, a *se* abszolút marad. Az irodalmi nyelv – közlés: olyan meghasonlott eredet, amely meghatározott egy bizonyos szempontból, de meghatározatlan egy másiktól. Meghatározott, hiszen megjelenése nem független az emberi történelemtől: az irodalom modern jelenség, elválaszthatatlan a modernitás történeti születésétől. Az irodalmi nyelv ebben a történeti keretben születik meg, és mindig fenn is tartja meghatározott különösségét, mindig kötődik ahhoz a történeti szituációhoz, amelyben megszületik. De ebből még nem következik, hogy abból származna, vagy abból lenne magyarázható. Meghatározatlan és csak magáértvaló, hiszen semmiféle eszköz nem áll rendelkezésünkre, hogy meghatározzuk, egy irodalmi fenomén miként származik az adott történeti szituációból. Még ha olyan általános jegyeket meg tudunk is határozni, hogy mondjuk bizonyos intencionális karakterű közléseket egyes korszakok inkább támogatnak (mondjuk az elbeszélő jellegűt a XIX. századi próza), ebből még levezethetetlen marad a konkrét közlő aktus. Az irodalmi nyelvnek nincs szociológiája, bármennyire is lehet szociológiája az irodalomnak vagy az olvasásnak. Mondhatnánk erre, hogy ez nem csupán az irodalmi nyelv esetében van így. Minden értelemképzésben megkülönböztethetünk egy olyan mozzanatot, amelyet le tudunk

vezetni egy társadalmi szükségletből, egy történeti folyamatból, stb. és egy olyat, amelyet nem tudunk abból levezetni. De amiről itt beszélünk, az nem egyszerűen egy ilyen mozzanat megléte, hanem annak meghatározatlansága. Egy tudományos eszme, egy társadalmi fogalom, egy politikai tett, stb. mindig meghatározott hiányra felel. Egy anomáliára a paradigmában, egy feszültségre a kommunikációban, egy egyenlőtlenségre az elosztásban. Bármennyire lehetetlen is levezetni az adott mezőben vagy az adott mezőből az új értelem megszületését, az abban lévő hiányra reflektálnak. Az irodalmi nyelv azonban nem egy meghatározott hiányból születik. Éppen ellenkezőleg: a meghatározottság látszólag homogén felszínét teszi hiányossá. Rejtélyt ír az egyértelműbe. Semmi nincs, ami az irodalmi nyelvben ne lett volna már meg előtte. Mégis magát az irodalmi nyelvet nem előzi meg semmi, nem határozza meg semmi. A való világ meglévő elemeiben ismeri fel az idegent, de egy abszolút aktusban ismeri azt fel.

Kitérő III.

(Az irodalom abszolút fogalma)

Zárójelben jegyezzük meg, mert igen messze vezetne, ha végigkövetnénk ezt a szálát: az irodalmi nyelv tárgykonstitúciójának abszolút volta nem meríti ki mindazt, amit az irodalmi nyelv abszolút vonatkozásai tekintetében tárgyalnunk kellene. A konstitúció meghasonlott abszolútuma felvázol itt egy másik abszolútumot is. Ez nem más, mint a (modern) irodalom abszolút fogalma. Mit értünk abszolút fogalmon? Többször elhatárolódtunk már attól az állásponttól, amely az „irodalmisságot” abszolút jellegzetességnek tartja. Az irodalmi nyelv nem valamiféle időtlen karakterisztikumok összessége, vagy olyan fenomén, amelynek időtlen lényegisége feltárható. Az irodalomnak nincs ideája, illetve ez az idea csak magában az irodalmi nyelvben jön létre, mint transzcendentális látszat. A fogalom abszolút volta azonban nem azonos az idea abszolút voltával. A fogalomnak mindig története vagy kontextusa van, az ideának nincs ilyen. A fogalom magában a konstitúció folyamatában születik meg. De kétféleképpen születhet meg: vagy a

folyamatos kitöltődés által (korrektúrában), vagy e kitöltődés folyamata értelmének megragadása által. Egy fogalom mindig többé vagy kevésbé kitöltött lehet. A történelem előrehaladtával más-más értelmet tulajdonítunk annak, hogy mi is az irodalom. Soha nem fogjuk tudni azonban megmondani, hogy mi is az, hiszen éppen ez a korrektúra lényege. Mégis alkothatunk abszolút fogalmat az irodalomról, olyan fogalmat, amely többé nem az irodalom lényegére vonatkozik, hanem konstitúció folyamatának értelmére. Abszolút pedig nem abban az értelemben lesz e fogalom, hogy érintetlen lenne a történelemtől, hiszen – ahogyan jeleztük – egy történelmi pillanatban születik meg, hanem abban az értelemben, hogy ez a fogalom nem korrektúrázódik. Nem válik lecserélhetővé egy hasonló fogalommal, amely törés nélkül vezetne át a fogalom egy más értelmezéséhez. A fogalom leváltása radikális tett, amelyet értékelhetünk így vagy úgy, de semmiképpen sem folyamatos változásként.

Vegyünk egy egyszerű példát: A zárt világegyetem fogalma, amelyet ptolemaioszi világképnek is szokás nevezni, tudjuk jól, a tudományosságot egészen a XV. századig uralta. Nyilvánvaló, hogy a világkonstitúció korrektúrája egy ilyen fogalom uralma alatt (illetve, hogy ne ennyire idealisztikusan fogalmazzuk meg: egy olyan folyamat uralma alatt, amely ezt a fogalmat implikálta, mint saját értelmét) soha nem hozhat létre egy matematizált teret. A matematizált tér léte attól függ, hogy ezt a fogalmat véglegesen egy másik fogalommal, a végtelen tér fogalmával váltják fel.⁵⁶ A természettudományos világkonstitúcióban tehát a zárt univerzum fogalmát mindmáig érvényes módon cserélték le a végtelen univerzum fogalmára. Ez a csere, mondanunk sem kell, alapvetően változtatta meg a világkonstitúció korrektúráinak munkáját. A sematizáció immár egészen más alapokon mozgott. Mindez azonban egyáltalán nem jelentette azt, hogy a zárt világ fogalma „meghalt” volna. A zárt világ fogalma továbbra is tevékenyen vett részt a világkonstitúció munkájában csupán immár más területekre tolódott el tevékenységi

⁵⁶Szinte csak udvariasságból utalunk itt Koyré azon, mára közhelyszerűen klasszikus műveire, amelyek ezt a folyamatot megragadták: Lásd elsősorban Alexandre Koyré: *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1957.

köre. Az esztétika elméletében és gyakorlatában például annak ellenére maradt meg, hogy a reneszánsz festészettől a XIX. századi modernizmus megjelenéséig a perspectiva artificialis matematizált tere volt a reprezentáció tekintetében egyeduralkodó. A zárt világ fogalma ugyanis abszolút: megszületett az emberi kultúra egy adott időpontjában, de érvényessége nem szűnt meg azoknak az esetleges körülményeknek a megszűntével, amelyek életre hívták.

Az irodalom fogalma a szó önreflexiójában ragadható meg. Akkor születik meg az irodalom, amikor a szó visszatér saját immanenciájához, amikor többé nem transzcendens elvekből vezeti le saját jelentését. Ez radikális változás, diszkontinuus történeti esemény, amelyben új korrektúra jön létre: a világkonstitúció új elve születik meg. A szó immanenciája a teljes gazdagságában felfogott szó-dolog feltűnővé válását jelenti. A szó saját konstitutív erejének felismerését, és ezen erő redukálhatatlan meghasonlottságának felismerését. A változás radikalitása persze nem feltétlenül jelenti annak egyetlen pillanatban való bekövetkeztét. Goethétől Baudelaire-ig hosszú az út.

e. Transzcendencia az immanenciában

A modern (és „posztmodern”) irodalomtudomány egyik legfontosabb eredménye kétségtelenül az irodalmi szöveg identitásának kérdőre vonása. Az, amit a strukturalista irodalomelmélet az intertextualitás fogalma alatt vizsgált, kétségtelenül olyan jelenség, amely bizonytalanná teszi, hogy egyáltalán beszélhetünk-e a szöveg identitásáról, mondhatjuk-e azt, hogy a mű konstitutív elsőbbséget élvez interpretációival szemben, vagy hogy a tárgyalt irodalmi szöveg intencionális karakterét vizsgálhatnánk környezetétől függetlenül. Röviden, az irodalmi szöveg abszolút volta igen nehezen tartható elgondolás akkor, ha ez a szöveg intertextuális kapcsolatban áll más, az identitását meghaladó szövegekkel. Legradikálisabb formájában ez az ellenvetés egyszerűen megkérdőjelezi, hogy beszélhetünk-e egyáltalán irodalmi műről, vagy pedig csupán egy identitás nélküli tiszta immanenciába burkolózó

szövegüniverzumról tudunk bármit is állítani. „Minden szöveg, egy másik szöveg intertextusa lévén, maga is az intertextualitáshoz tartozik, amit nem szabad összekeverni a szöveg eredetével, ha a mű »forrásait« és a »rá gyakorolt hatásokat« keressük, azzal csak a leszármazás mítoszának teszünk eleget. Az idézetek, melyekből a szöveg felépül, anonimek, visszakereshetetlenek és mégis *már olvasottak*: idézőjel nélküli idézetek. A mű nem borítja föl a monisztikus filozófiákat, melyek számára a pluralitás maga a gonosz. Ezért ha műhöz hasonlítjuk, a szöveg mottója az ördög által megszállt ember szavai lehetnek: »Légió a nevem, mert sokan vagyunk.« (Márk 5,9)»⁵⁷

Az intertextualitásnak ez a fogalma a szöveg immanenciáját teljes mértékben elismeri ugyan, ám tagadja az irodalmi nyelv létét. Azokat a fogalmakat, amelyekkel itt el kellene számolnunk, a strukturalizmus honosította meg a filozófiában és az irodalomelméletben. Ezek többnyire olyan rendszer elgondolását hordozzák, amely megkérdőjelezi, szélső esetben megsemmisíti elemei identitását, és a különbség identitás nélküli világát hozza létre.⁵⁸ Csakhogy az ilyen identitás nélküli differencia magát az irodalmi nyelvet is megsemmisítené, nem csupán az irodalmi művet. Megszűntetné rejtélyességét, az olvasott szöveg többé nem lehetne idegen számunkra, nem érkezhete világunkon túlról. Minden szöveg nagy, „megkoronázott anarchiában” állna más szövegekkel, ahol „csak az extrém tér vissza”, csak a szélsőségek ismétlődnek,⁵⁹ de semmiféle különbség nem lenne az irodalmi nyelv és más nyelvek között, illetve ugyanaz a különbség lenne, mint minden más megnyilvánulás között: maga a különbség vagy a különbség visszatérése (ismétlése). Deleuze számára Joyce

⁵⁷Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé” Kovács Sándor fordítása, Budapest, Osiris, 1996. 71. Az itt következőkben csak ezzel az állásponttal fogunk foglalkozni, és figyelmen kívül hagyjuk az olyan taxonomikus intertextualitás-elméletet, amelyek Barthes (és Julia Kristeva) radikalitását a rendszerező tudományos vizsgálódás conformitásában oldják fel.

⁵⁸Barthes itt elsősorban Deleuze-re támaszkodik, azonban a probléma megfogalmazása nem kötődik csupán egyetlen szerzőhöz. Nyilvánvalóan elsősorban olyan, az 1960-as években megszületett szövegre kell it gondolnunk, amelyet szokás a strukturalizmussal *en bloc* azonosítani (Gilles Deleuze Nietzsche-értelmezése tartozhat ide, különösen ahogyan az a *Différence et répétition*ban megjelenik, Jacques Derrida néhány korai – és igen híres – szövege, élén a *De la grammatologie*val, és több más rövidebb szöveg, például Michel Foucault írása Blanchot-ról). Összességében a strukturalizmust az identitás felszámolására való törekvésékként jellemezni meglehetősen eltűzöttnek tűnik. Lényegében egyetlen jelentős gondolkodója sem tartotta fenn a hatvanas évek után ezt a szélsőséges nézetet. Ha Deleuze a hatvanas években sokat foglalkozott a „transzcendentális empirizmus” kutatásával, akkor késői filozófiája a *fogalom* meghatározására irányult, ha Derrida nagy jelentőséget tulajdonított is a jelek játéka anarchiájának, akkor késői munkáit sokkal inkább a másikért való felelősség meghatározása mozgatja, stb.

⁵⁹Lásd: Gilles Deleuze: *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1997. 71–82.

Finnigean's Wake-je csupán olyan példa, ahol ez az identitás nélküli különbség megvalósul, de nem olyan közlés, amely magába a mindennapi világba, a kommunikáció világába tör be, és töri azt össze. Legfeljebb mint szélsőség ismétlődhet, válhat jelentőségteljessé.

Az ilyen szöveguniverzum tisztán immanens. Nincs semmi, ami túl lehetne a benne a „lét univocitásában” létező szövegek egymással az identitás – egy felsőbb fogalom vagy rendezőelv – meghatározása nélkül összekapcsolódó, középpont nélküli rendszerén. A felosztás alapja pedig nem nomológia, hanem nomadológia:⁶⁰ az immanens szövegtér mezején az egyes szövegrészletek úgy kapcsolódnak egymáshoz, úgy vándorolnak, mint a nomádok a pusztában, nem foglalnak el állandó helyet, nem rendeződnek „kánonba” vagy történetbe, mindig változó és variálódó egyediségükben hozzák létre a „szöveg örömet”, a mindig újakezdődő és csak az ismétlés által vezérelt rendszereződés játékát. De valóban ilyen játék-e az irodalmi szöveg? Vagy még egyszerűbben: jó-e az nekünk, ha ilyen meghatározatlan játékként tekintünk rá? Nem veszítjük el azt az értelmét az irodalomnak, hogy az sohasem csupán szórakozás? Hogy az olvasás nem csupán kikapcsolódás?

Deleuze is tudja, hogy ez a kérdés feltehető. A széplélek példájával szemlélteti a „különbség filozófiájára” leselkedő azon veszélyt, hogy a valóság antagonisztikus ellentéteit megszelídíti és elmosza. „Valójában a széplélek az, aki úgy viselkedik, mint egy csatamezőre vetett békebíró, aki mindenütt csupán »viszályt« [*differends*] lát, vagy talán csak félreértést, a véget nem érő harcban.”⁶¹ Válasza erre az ellenvetésre saját nitzscheiánus radikalizmusának kifejtése, amely a dialektikus radikalitással szemben áll. De az igazi problémát nem abban kell látnunk, hogy az identitás nélküli különbség filozófiája nem tud elszámolni a dialektikával, a tagadásig növelt különbséggel (a forradalom dialektikus változatával). Valójában amivel nem tud elszámolni, az a rejtély, az idegen, a másik. Az immancia filozófiája számára, ahogy azt Deleuze megteremti, nem létezik rejtély. Egészen más értelemben nem létezik, mint Husserl számára, aki a rejtélyt a redukcióban szünteti meg. Számára egyáltalán nem is jelenhet meg a rejtélyes, az idegen, mert semmi sincs, ami ne lenne immanens. A forradalom nem abban az értelemben hiányzik filozófiájából, ahogyan

⁶⁰Uo. 52–61.

⁶¹Uo. 74.

azt a Hegeliánus kérné rajta számon. Nem a tagadás hiánya tarthatatlan. Az, ami az igazán tarthatatlan, az az erők affirmációja, a világ idegen nélküli otthonosságának elgondolása, egy nem várt és nem akart, azaz egy *érkező* forradalom lehetőségének elvetése. Annak a lehetetlensége, hogy az olvassával valami olyan törjön be világomba, ami semmilyen módon nem volt előrelátható. Hogy az olvasás ne csupán ismétlés, hanem ismétелhetetlen legyen.

Persze amit állítunk, az egyáltalán nem valami vakfolt kitöltése, nem azt kérjük számon az identitás nélküli különbség, azaz a tiszta immanencia filozófiáján, hogy valami elkerülte volna a figyelmét. Éppen csak megfordítjuk azt a kritikát, amelyet maga Deleuze fogalmazott meg. Egyik legfontosabb kritikai észrevétele a fenomenológiával szemben éppen ezen alapul: „amikor az immanencia egy transzcendentális szubjektivitás »számára« valóvá válik, legsajátabb mezején kell megjelenie egy másik transzcendencia jelének vagy kulcsának, egy olyan aktusnak, amely egy másik énre, egy másik tudatra vonatkozik (kommunikáció). Ez történik Husserl és sok követője esetében, akik a Másikban, vagy a Húsban fedezik fel a transzcendencia aknamunkáját az immanenciában magában.”⁶² Azon túl, hogy itt mi nem transzcendentális szubjektumról és nem a kommunikációról beszélünk, egyetérthetünk Deleuze-zel. Igen, amit mi állítunk, az nem más, mint hogy a transzcendenciának az immanenciában végzett aknamunkája aláassa az immanencia vélt abszolútumát. De ez nem egyszerűen a régi transzcendencia visszacsempészése az immanencia filozófiájába. Ez annak elismerése, hogy létezik idegen, hogy a kritikai viszonyban élénk topanhat a soha nem akart.

Ezért kell identitás és meghasonlás kérdését egészen másként megfogalmaznunk. Talán éppen Husserl volt az, aki az immanencia filozófiájának kérdését a leghatározottabban vetette fel, ám ő volt az is, aki a legnagyobb erővel ütközött abba a problémába, amely az immanencia minden filozófiájára leselkedik: a redukálhatatlan transzcendenciák meglétére.

Kitérő IV.

(Husserl az immanenciában lévő transzcendenciákról)

Transzcendencia az immanenciában: ezt a fogalmat Husserl az *Ideen I.*-ben egyetlen

⁶²Gilles Deleuze–Félix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1992. 48.

helyen használta, a tiszta ego megjelölésére.⁶³ De felbukkan már korábbi szövegekben is, még hozzá egészen más, és ehhez képest meglepő értelemben. Az *Ideen I.* az a husserli mű, amely – éppen a tiszta ego feltételezésének, és talán a hületikus komponens nem jelentéktelen kivételével – a legközelebb áll ahhoz, hogy megvalósítsa a deleuze-i vagy sartre-i értelemben vett immanencia-filozófiát. Az *Ideen I.* egyetlen hatalmas, és soha meg nem ismételten kísérlet arra, hogy a világ transzcendenciáját teljes egészében a tudat immanenciájában konstituáltként írjuk le. A tiszta fenomenológia eszméje a tiszta immanencia-filozófia eszméje, olyan filozófiáé, ahol minden rejtélyt megszüntettünk, minden transzcendenciát immanensen alapoztunk meg. Tévedés erre a műre úgy tekinteni, mint a konstitutív ego gigantikusra növelt gögijére. Valójában a tiszta ego konstitutív középpontja inkább mellékes elem, mintsem a lényegi kérdés. Ennél sokkalta fontosabb az immanencia meghatározására irányuló szándék, az a feladat, hogy immanensen írjuk le a világ konstitúcióját.

Csak hogy ez a szándék olyan egyszerűsítésekhez vezet, amelyek hol az immanenciára redukálnak, hol pedig egyszerűen elhagynak, kifejejtenek bizonyos problémákat, olyan rejtélyeket, transzcendenciákat, amelyek nem hogy megmaradnak a fenomenológiai redukció (azaz a transzcendenciának az immanenciára való redukciója) nyomán, hanem egyenesen a redukció hozza őket létre. A *Die Idee der Phänomenologie* problémaként jelöli meg az immanenciában lévő transzcendenciákat, majd e problémára megoldást is ajánl. De ez a megoldás, amelyet a szöveg szinte mint magától értetődőt talál, olyan kevésbé mutatkozik kielégítőnek, hogy a jelzett probléma még több mint húsz éven keresztül ad lehetőséget Husserlnek, hogy újabb és újabb megoldási javaslatokkal álljon elő. A *Die Idee der Phänomenologie* egyrészt azért fontos itt számunkra, mert a karteziánus korszak első programszerű megfogalmazása, és ezért tartalmazza azon problémák jelentős részét, amellyel e korszak foglalkozik, még hozzá kiemelt szerepet szánva az immanencia és a transzcendencia kérdésének. Másrészt saját

⁶³ Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1922. 109–110.

belső felépítése is olyan, hogy a problémák jól láthatóvá válnak benne, méghozzá kiemelt módon éppen az immanenciában megmaradó transzcendenciák problémája. Ez a munka egy előadás-sorozat jegyzete, amely tartalmaz egy rövid és vázlatos tartalmi összefoglalót (*Gedankengang der Vorlesungen*) és magukat az előadásokat. Mármost a vázlatban még problémaként vetődik fel bizonyos transzcendenciáknak az immanenciában való megmaradása, ami aztán az előadásokban már megoldott problémaként explikálódik. Ezek a típusú transzcendenciák – első pillanatra úgy tűnik – nemhogy eltűnnének a redukció során, hanem éppenséggel a redukció által jönnek létre, vagy legalábbis válnak láthatóvá.⁶⁴ Anélkül, hogy ennek vizsgálatára itt kitérhetnénk, feltesszük azt a kérdést: vajon nem fogható-e fel a teljes karteziánus korszak a husserli életműben oly módon, hogy ennek az egyetlen problémának, az immanenciában meglévő transzcendenciáknak a redukálása vagy kiiktatása mozgatja azt. Az általánosság, az idő, a képzeletbeli, a másik ember – mind olyan témák, amelyek ebbe a problematikába tartoznak. A megoldás minden egyes alkalommal véglegesnek tűnik, mégis mindig új megoldást kell adni rájuk, mindig tovább kell lendíteni a redukciót, hogy végül elérjünk a *Cartesianische Meditationen* monászához, a karteziánus korszak legvégső egologikus immanencia-sűrítményéhez, amely valóban kizár minden transzcendenciát, és csak egy analóg prezentáció során jeleníti azt meg.

⁶⁴Husserl: *Die Idee der Phänomenologie*, 35–36. „Das Vorurteil der Immanenz als reeller immanenz, als ob es auf sie gerade ankomme, mag man abwerfen, aber an der reellen Immanenz bleibt man doch zunachts haften, wenigstens in gewissen Sinne. Es scheint zunachts, daß die Wesensbetrachtung nur das den cogitationes reel Immanente generell zu fassen und die in der Wesen Gründenden Verhältnisse festzustellen habe; also scheinbar eine leichte Sache. Man übt Reflexion, blickt auf die eigenen Akte zurück, laßt ihre reellen inhalte, wie sie sind, gelten, nur unter phänomenologische Reduktion; dies scheint die einzige Schwierigkeit. Und nun natürlich nichts weiter als das Geschaute in das Allgemeinheitsbewußtsein zu erheben. *Die Sache wird weniger gemülich, wenn wir uns die Gegebenheiten näher ansehen.* Zunachts: die cogitationes, die wir als schlichte Gegebenheiten für so gar nichts Mysteriöses halten, *bergen allerlei Transzendenzen.*” (Saját kiemeléseim)

f. Rejtély

A szó immanenciája rejtélyes immanencia. Henry James volt az, aki a legnagyobb erővel ábrázolta a megjelenés és a kísértet elválaszthatatlanságát. A szó immanenciája, ahogyan azt az irodalmi nyelv létrehozta, a megjelenőre és a megjelenési módjára redukálja a világot és a világban adott interszubjektív perspektívát.⁶⁵ De minden a megjelenőre és megjelenési módjára való redukció szükségszerűen létrehozta a kísértetiést, mint az idegen kísértését a sajátban. A *The Turn of the Screw* éppen e (szó szerint) kísérteties „másik oldal” nyomait kutatja. Az énelbeszélés itt azoknak a jeleknek az interpretációját jeleníti meg, amelyek a nevelőnő világát alkotják. E világ egy bizonyos értelemben interszubjektív: kommunikálható másokkal. Ám tragédiája éppen a közölhetetlenségből táplálkozik. Az elbeszélés éppen ezt a közölhetetlent próbálja jelenlévővé tenni. A közölhetetlen nem egyszerű tévedés, nem a jelek „helytelen” interpretációja, hiszen vele szemben csupán egy másik, a regény során mind az olvasóban, mind a házvezetőnőben egyre nagyobb élességgel megjelenő interpretáció áll. Valójában azonban maga az interpretáció, a reflexió az, ami megkérdőjeleződik: ha nincs előre adott értelme a jelnek, ha nincs többé objektív, magábanvaló igazság, amire vissza tudunk támaszkodni, ha a megjelenés van, és azon túl semmi, akkor a megjelenítési mód kísértetiessé válik.

Az a jelenet, amelyben az objektív világba vetett hit összeomlása láthatóvá teszi azt az idegenséget, amely az én-elbeszélés formáját öltő közlés alapját jelenti, a jel státuszának megkérdőjelezésével jár együtt. A nevelőnő a házvezetőnővel együtt az elkallódott kislányt követve a tó partján végre megbizonyosodhat afelől, hogy nem csupán az ő világának részét képezik a kísértetek, hanem más is látja azokat.

Feladat IV.

(Henry James: *The turn of the screw*)

⁶⁵ Az, ami a kommunikációban a közös (interszubjektív) világ, az irodalmi nyelvben művilággá válik a redukció nyomán, az ami a kommunikációban az interszubjektív perspektíva (Abschattung), műstruktúrává válik ugyanezen redukció nyomán.

„She was there for poor scared Mrs. Grose, but she was there most for Flora; and no moment of my monstrous time was perhaps so extraordinary as that in which I consciously threw out to her, with the sense that – pale and ravenous demon as she was, she should catch and understand it – an inarticulate message of gratitude. She rose erect on the spot of my friend and I had lately quitted, and there was not, in all the long reach of desire, an inch of her evil that fell short. The first vividness of vision and emotion were things of a few seconds, during which Mrs Grose’s dazed blink across to where I pointed struck me as a sovereign sign that she too at last saw, just as it carried my own eyes precipitately to the child.” (kiemelés tőlem)

Ez a „sovereign sign”, ami az elbeszélő számára oly egyértelműen bizonyítja saját világának interszubjektivitását, a következő pillanatban már egészen más értelmezést nyer:

„My elder companion, the next moment, at any rate, blotted out everything but her own flushed face and her loud, shocked protest, a burst of high disapproval. »What a dreadful turn, to be sure Miss! Where on earth you see anything?«”

Ekkor a jel már inkább az elbeszélő saját világa objektivitásának megkérdőjelezésére utal, nem pedig annak beigazolására. Mégse lehetne azt állítani, hogy a nevelőnő tévedése igazolódott volna be, a narráció éppen azt teszi lehetetlenné, hogy bármiféle magábanvaló igazsághoz hozzájussunk. Számunkra is csupán a megjelenő adott, a világ egy bizonyos értelmezése és annak nyilvánvaló vakfoltjai (a vakfoltok *sovereign sign*-jai). Éppen az tárult fel, hogy ez *csak* megjelenő, *csupán* fenomen.

Túlágosan könnyű lenne ezt a szituációt úgy leírni, mint a modern regény „szubjektívalódásának” útját. A közölhetetlen ebben a formájában nem más, mint interszubjektivitás. Nyilvánvaló, hogy a nevelőnő világa noha nem tűnik közölhetőnek az ő számára, még mindig leírható a mi számunkra, mint egy bizonyos hiányos nézőpont. E nézőpont vakfoltjait azonban nagyon jól betöltheti egy másik nézőpont, amit a regény egy meghatározott módon szintén felkínál. Ezért egyáltalán nem szélsőséges szubjektivizmusról kell itt beszélnünk, hanem az interszubjektív jelentésképződés megjelenéséről, az objektivitás modern formájáról. Mégis marad valami nyugtalanítóan idegen e jelentésképzésben: a jel bizonytalanná válása valójában annak meghasonlottságán alapul. Jól ismert az a tény, hogy

James a *telling*, az elbeszélés helyett a *showing*, a megmutatás irodalmát akarta megteremteni, azaz a megjelenőre redukált irodalmat. Az, amit a *The turn of the screw* ehhez a programhoz hozzászít, az annak bemutatása, hogy ha a megjelenőre redukáljuk tárgyunkat, a jelek interpretációja szükségszerűen esetlegessé válik, esetlegessé még a mű törvényei szerint is. A szó immanenciája ennek a „megmutatásnak” a szükségszerű nyitottságát, a saját világ immanenciájának transzcendenciájára való nyitottságát mutatja fel. Azt, hogy minden *showing* együtt jár a bemutatott értelmezhetetlenségével, a jel szétszóródásával. Nem kell Robbe-Grillet regénypoétikájára várni, hogy a tiszta megmutatásra való redukció az értelmezések szabadságának felszabadulását eredményezze.

Ennek a szituációnak persze megvan a maga kontextusa, amely összegyűjti a szétszóródott jelet. Nyilvánvaló, hogy e „saját” világot – a nevelő világot – az a viktoriánus „interszubjektív” világ alakítja ki, amiben megszülethet a másik, a kísértetek világa a viktoriánus bűn világa, ahol Quint és Miss Jessel kárhozatának (legalábbis a nevelő képzeletében megjelenő kárhozatuk) egyetlen oka szexuális kapcsolatuk, és hogy Quint a kocsmából hazafelé menet halt meg. Sőt, jelezzük azokat a lehetséges pszichológiai magyarázatokat is, amelyek arra mutatnának rá, hogy a nevelő életében az elfojtott vágy vetődik bele fantáziáiba. (A szellemek végső célja ugyanis éppen ez: „»Yes Miss, but to what end?« »Why, that of dealing me to her [Flora's] uncle.«”) Mindezek ellenére vagy inkább e mellett, ezzel egy időben, de nem egy síkon az megjelenik az idegen, a regény nyelve révén. A megjelenő, ami valaha mindenki számára ugyanaz volt, ugyanannak a világnak volt a megjelenése, többé nem tűnik biztonságosnak. Az, ami a modern regény számára megrendül, az a jelek értelmezésébe vetett bizalom. Abban a világban, ahol a jeleket egy magánvaló természetre való vonatkozásuk többé nem biztosítja, csak azáltal válhatnak újra objektívvá, hogy interszubjektíve mindenki számára biztosítva vannak. A regény viszont felmutatja, hogy ez a biztosíték mindig igen labilis csupán: az idegen kísérti, az értelemképződés soha teljesen nem képes jelenlévővé válni, mindig marad benne valami „hús-vér valójában” jelen nem lévő, valami idegen. A viktoriánus világban meglévő önellentmondások – amelyek James regényeiben különösen hangsúlyosan reprezentálódnak – valójában csupán kísérői egy alapvetőbb rejtélyesség ábrázolásának, a *showing* jamesi poétikai elvének, a kísértetivel való kapcsolatának.

A jel szétszóródása és összegegyülése egyáltalában csupán származtatottnak tűnik. Az, ami őket megelőzi, az a közlés meg hasonlása, a minden közléssel együtt járó meg hasonlítás. A közléssel együtt adott rejtély. Az irodalmi nyelv kontextusa nem olyan valami, mint egy történeti dokumentum kontextusa. A történeti dokumentum nyilvánvalóan azáltal válhat egyáltalán dokumentummá, hogy közvetlen vonatkozásban áll egy specifikus történeti jelenséggel. Az irodalmi nyelv azonban függetleníti magát a történeti jelenségektől. Saját törvényének engedelmeskedik. Bármennyire meghatározhatók is ezeknek a saját törvényeknek a történeti vonatkozásai, ezek a vonatkozások nem a történeti jelenségekhez kapcsolódnak. Semmiféle történeti kutatás nem fogja meghatározni ezeket a törvényeket. Az, hogy egy törvénynek ismerem a történetét, még nem jelenti, hogy ismerném magát a törvényt.

Mégis, az irodalmi nyelv sok szállal kapcsolódik azokhoz a történeti fenoménekhez, amelyek az interszubjektív kommunikáció világát alkotják. Meg kellene kérdeznünk talán, hogyan lehetséges ez. Mi ennek a kapcsolódásnak az a bensőséges alapja, amely egyáltalán lehetővé teszi, ha egyszer az irodalmi nyelv abszolút?

Csak hogy ez a kérdés alapján véti el a lényegét. Nem arról van szó, hogy az irodalmi nyelvnek „kapcsolódnia” kellene az interszubjektív valósághoz. Az irodalmi nyelv nem is hagyta el soha az interszubjektív valóságot, hogy aztán utólag kelljen hozzá kapcsolódnia. Az irodalmi nyelv abszolút volta nem jelenti, hogy egy külön világot alkotna, csupán azt jelenti, hogy az a meg hasonlítás, amelyet a kommunikáció mindennapiságába vezet, nem az interszubjektív világból szerzi érdekeit, hanem önmagából. Nem problémaként áll vizsgálatunkkal szemben, hogy az irodalmi nyelvnek kontextusa van, hanem nem is tudnánk másképpen megmagyarázni az irodalmi nyelv létét, mint a kontextus meg hasonlítottá tételeként.

Tisztázat V.

(Rejtély)

Két veszélytől kell megóvnunk a szó immanenciájának rejtélyességét, ha valóban az idegen elismeréseként akarunk tekinteni az irodalmi nyelvre. Láttuk, hogy Deleuze és Barthes rejtély nélküli világot feltételez. Husserl azonban nagyon is elszámolt a

világ rejtélyes voltával. De számára minden rejtély [*Ratsel*] a fenomenológiai redukció szükségességét írta elő: mindig, amikor a mindennapi beállítottságban ellentmondással vagy rejtéllyel találkozunk, tisztázhatjuk azt, amennyiben végrehajtjuk a fenomenológiai redukciót, és ekkor a rejtély maga válik fenoménné. Ha bizonytalan vagyok valaminek az igazságában, akkor reflektálva erre a bizonytalanságra abszolút bizonyossággal állíthatom azt, hogy bizonytalan vagyok. Mindaddig, amíg az evidens önadottság mezején mozgok, minden rejtélyt mint ilyet, mint evidens önadottságot tudok leírni, így – egy magasabb szinten, a fenomenológiai beállítódásban – létrehozhatom a rejtély nélküli világot. Csakhogy amiről mi beszélünk, az éppen a megjelenési módra való redukció nyomán létrejövő rejtélyesség, ami az irodalmi nyelv sajátja.

Valójában mindekét veszély egyetlen alapra megy vissza: a tiszta immanencia filozófiájának megteremtését célzó erőfeszítésekre. A tiszta immanencia filozófusai Spinozától kezdve Hegelen, Sartre-on át Deleuze-ig az immanencia saját működéséből vezették le az abban bekövetkező változást. És az immanencia filozófiájának megteremtése valóban el nem évülő érdem: megszabadította a filozófiát a régi transzcendenciától, a Séma transzcendenciájától. Eközben azonban nem vette észre, vagy a régi maradékának tekintette a modern transzcendenciát: a nem-sematikus transzcendenciát, az immanenciára való redukció nyomán feltűnő transzcendenciát. Véglegesen meg kell szüntetnünk azt a szemantikai kapcsolatot, amely transzcendencia és Isten között áll fenn ahhoz, hogy ezt az új transzcendenciát kezelni tudjuk. Mindamellelt, hogy elég Hegel példáját vennünk ahhoz, hogy belássuk, az immanencia fogalma nem köthető problémamentesen egy isten nélküli világ elgondolásához, a transzcendencia fogalmának legalább ennyire nem szükségszerű az istenihez való kötődése. A modern transzcendencia, az immanenciára való redukció nyomán létrejött transzcendencia nagyon is emberi, sőt éppen embertelenségében a legemberibb. Az immanenciában jön létre, mint abban szükségszerűen megjelenő rejtély, de nem vezethető le abból, nem az immanencia határozza meg, nem az immanenciában konstituálódik. Működése, az általa az immanenciában okozott zavar és kibicsaklás nem az immanencia saját működéséből

következik.

Tisztázat VI.

(Kontextus és intertextus)

Kontextus és intertextus nem egymással szemben álló fogalmak. Az irodalmi nyelv kontextusa valójában nem más, mint annak intertextusa. Az immanencia filozófiája és irodalomelmélete a kontextus fogalmát kiiktatta az irodalom jellemzéséből, mert a végtelen intertextus immanenciáját tételezte fel. Az irodalmi nyelv immanenciájának azonban van kontextusa, mert nem egynemű a kommunikáció nyelvvel. Kontextusa azonban nincs elszakítva tőle, semmiféle megmagyarázhatatlan ugrásra nincs szükség, hogy eljussunk a szó immanenciájától annak transzcendenciájához. Valójában a kettő között a viszony redukzív: a kontextus redukciójával jön létre a szó immanenciája.

g. Nem-egyértelműség

Az irodalmi nyelv korrelátumai (az általa konstituált tárgyiságok) soha nem identikusak. Még pontosabban az identitás megkérdőjeleződik bennük, azaz a korrelátum lényegileg nem-egyértelművé válik. E lényegi nem-egyértelműséget azonban szigorúan meg kell különböztetnünk a többértelműségtől. Ingarden a többértelműségben látta az irodalmi nyelv egyik legfontosabb lényeg-mozzanatát, amikor arra a különbségre figyelmeztetett, amely szerinte a létben nem független (az ő kifejezésével: „létheteronóm”) irodalmi alkotás (illetve minden „tisztán intencionális” tárgyiság) és a létautonóm „reális dolog” között áll fenn az értelmezés kizárólagossága tekintetében: „Míg pl. formálmológiai okokból lehetetlen, hogy egy objektíve fennálló létautonóm tényállás egymást kölcsönösen kizáró elemeket tartalmazzon, tökéletesen lehetséges olyan tisztán intencionális tényállástartalom,

amelynek elemei ellentmondanak egymásnak.”⁶⁶ Noha Ingarden megkülönböztetését az intencionális és a nem (vagy nem csak) intencionális tárgyviságok között a magábanvaló természet feltételezése miatt nem tudjuk elfogadni, megfigyelése, amit az irodalmi nyelv tárgykonstitúciója tekintetében tesz, igen fontos.

Feladat V.

(Roman Ingarden: Az irodalmi műalkotás)

„Mint ismeretes, a mondat többértelműsége a benne szereplő egyes szavak többértelműségén vagy a mondat szerkezet áttekinthetetlenlenségén s ebből eredő többértelműségen alapulhat. Az ilyen mondatot különbözőképpen »olvashatjuk«, s ezáltal minden esetben más (és ekkor már egyértelmű) mondatot kapunk; de sem az egyes szavak, sem a mondat szerkezet nem jogosít fel bennünket arra, hogy ezek közül az olvasási módok közül valamelyiket előnyben részesítsük. A többértelmű mondatot azonban az »interpretáció« útján kapott sokaságával nem szabad azonosítani. A többértelmű mondatokra épp az jellemző, hogy több »interpretációt« engednek meg, anélkül, hogy valamelyiket határozottan kizárnák vagy előnyben részesítenék. Mivel azonban valamennyi »lehetséges« értelmezés megengedett és egyaránt jogos, a tisztán intencionális korrelátumtartalom is »opalizálóan« többsikű, s egymásnak ellentmondó elemeket tartalmaz.”⁶⁷

Hogy mit is kell értenünk egy mondat (vagy mondatok magasabb összefüggésrendszerei) intencionális korrelátumának »opalizációján«, éppen ez válik igazán kérdésessé annak feltárása során, hogy mi az, ami a többértelműség és a lényegi nem-egyértelműség közötti különbséget alkotja. Ingarden nem véletlenül ragaszkodik ahhoz, hogy itt *egyetlen* mondat *egyetlen* intencionális korrelátumának különböző értelmezéseiről van szó: „*egyetlen* korrelátum, pontosabban *egyetlen* korrelátumtartalom az, ami »opalizál«.”⁶⁸ Ez ugyanis azt jelenti, hogy e mondat és intencionális tartalma olyan identitás-maggal rendelkezik, amely biztosítja részesedését abból az idealitásból, amely Ingarden szerint

⁶⁶Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás*, Budapest, Gondolat, 1977. 147.

⁶⁷Uo. 147–148.

⁶⁸Uo. 148.

éppúgy megilleti az irodalmi műalkotást, mint a realitás. Ez biztosítja egyben azt is, hogy a fenomenológiai (illetve általában az irodalmi) elemzés képes lehet megtalálni egy ilyen „többértelmű” műalkotás valódi értelmét: a többértelműséget, az eldönthetetlen interpretációs lehetőségeket. De ha így fogjuk fel a problémát, akkor az idegenség szükségszerűen áldozatul esik: megragadhatjuk tiszta sajátlagosságában az irodalmi nyelv lényegszerkezetét: a többértelműséget. Ennek az oka azonban egyértelmű: Ingarden a többértelműséget általában véve, logikai lehetőségként tárgyalja, az irodalmi műalkotásnak az a jellegzetessége, hogy a többértelmű mondatok meghatározó szerepet játszanak benne, szemben a mindennapi kommunikációval. Minden nyelvészeti-logikai elmélet többé-kevésbé hasonló módon kezeli az irodalmi nyelv rejtélyességének kérdését, vagy a szituáció hiányára, vagy a szintaktikai többértelműsége hivatkozva.

Valójában azonban az irodalmi nyelv munkája több mintsem csupán egy többértelmű mondat konstitúciója: konstitutív tevékenysége általában véve is kibicsaklik, azaz korrelátumának identitása megkérdőjeleződik, az identitásképzés sematizmusa kritika alá kerül. Ez elsősorban abban áll, hogy az irodalmi nyelv amellett, hogy tárgyát bizonyos intencionális jellemzők mellett állítja (értelmet konstituál) mindig olyan nem-intencionális értelem is kíséri, amely nem értelmezhető az állított tárgy horizontjaként. Ehhez azonban először is azt kell világossá tennünk, hogy a többértelműség, illetve az interpretációk sokaságát a husserli fenomenológia – ellentétben Ingarden realista ontológiájával – egyáltalán nem zárja ki a létező valóság lényegszerkezetéből, éppen ellenkezőleg, ez a legalapvetőbb konstitúciós tényezője annak. Nem kell a *Válság* életvilág-elemzéseimig menni ahhoz, hogy ezt belássuk, éppen elég az *Ideen* I. elemzéseit megvizsgálni ebből a szempontból. Itt azonban vegyünk egy olyan példát, amely mintegy félúton helyezkedik el az *Ideen* és a *Válság* között. Az *Erste Philosophie* második kötetében – megelőlegezve, de még elutasítva azt az utat, amit kései munkáiban követni fog – egyértelmű megfogalmazását adja annak, hogy a az interpretáció (a korrektúrák sokasága) a valóság konstitutív alapja. A tárgyszélelés redukálhatatlan nyitottságát nevezi Husserl *korrektúrának*.⁶⁹ A valóság mint korrektúra állandó mozgásként ragadható meg, amely a világot mint a tapasztalat számára

⁶⁹Lásd: III. Függelék 5. b.

beigazolódót folyamatosan előállítja. Ezért az éppen igazolt világ, amely a világban foglalt viszonyulásaim számára adott, mindig csupán ideiglenes. Ám e változások mindig az objektív világ mint ideális határ horizontjában történhetnek és történnek. Ez az elképzelés nyilvánvalóan kizár minden olyan elméletet, ami – mint az Ingardené – a valóságot „létautonómnak”, azaz magábanvalónak tételezi. A világ, a magábanvaló világ, azaz a Természet csupán kanti értelemben vett regulatív ideaként létezik világtapasztalatom végtelen horizontjának határértékeként.

De az irodalmi nyelv esetében sajátos konstitutív problémával találjuk magunkat szembe, olyannal, amely a korrektúrára épülő konstitúciót kizárja. Ha adekvát tárgykonstitúciónak (értelemkonstitúciónak) azt az ideális határt értjük, amely minden korrektúraszerű tárgykonstitúcióban mint a konstitutív aktusok végső pontja és a végtelen számú konkrét aktussal szemben mint elvileg véges, egyszer és mindenkorra lezárt ideális értelem születik meg (de mindig csupán mint regulatív idea), akkor az irodalmi nyelv esetében, hogyha a konstituált tárgy létrehozhat is ilyen látszólag adekvát értelmet, az őt kísértő idegen, az értelemének nem-intencionális komponense a tulajdonképpeni adekvát lezárságot mindig lehetetlenné teszi. Az irodalmi nyelv mint fenomén ezért nem az interpretáció lezárhatatlansága, az értelmezés végtelen folyamata miatt, és nem is az értelmezések szabadsága miatt nem értelmezhető soha adekvát módon. Husserl kimutatta, hogy már a világ értelmezése is ilyen, mégis szükségszerűen kialakul a világértelmezés horizontján a világ mint abszolút határ transzcendentális látszata. Ugyanez elmondható az irodalmi műről is: hiába tételezzük fel az interpretációk végtelen sokaságát, ezek szükségszerűen ugyanarról a műről szólnak, ugyanannak a műnek az interpretációi, és ebben az értelemben mindig rá is mutatnak erre az „Ugyanaz”-ra, a műre mint az interpretációk ideális határértékére. Ennyiben az interpretációk – bármennyire ellentmondások is – csupán „gazdagítják” az irodalmi mű jelentését. Az, hogy erről a határról, a mű értelméről kimutatjuk, hogy csupán látszat, még nem szünteti meg érvényességét. Éppen ellenkezőleg: a gondos elemzés azt kénytelen kimutatni, hogy ez *szükségszerű látszat* (transzcendentális látszat), amelytől megszabadulni soha nem tudunk. Ezért tulajdonképpen minden interpretációnak, amely hű próbál maradni az irodalmi műhöz, figyelembe kell vennie ezt az abszolút pólust, és annak tekintetében kell megalkotnia értelmezését. A gondos interpretáció

nem tekinthet el a mű történetileg kialakult, egyre gazdagodó értelmétől, amelyet előtte haladó interpretátorok – legyenek azok a mindennapi befogadás emberei, vagy kritikusok, vagy éppenséggel más írók – létrehoztak.

Ezért az irodalmi nyelv meghasonlott karakterét egyetlen olyan elmélet sem képes eltalálni, amely azt az értelmezések pluralitásában keresi. Az értelmezések pluralitása semmilyen értelemben nem oka és még csak nem is egyértelmű következménye az irodalmi nyelv meghasonlásának. Az értelmezések pluralitása éppúgy fennáll egy egyáltalán nem meghasonlott, egy kommunikatív, azaz interszubjektívan előállott tárgy esetében is (például bármilyen élet-esemény esetében), ennek feltételezésével egyszerűen nem kerülünk közelebb az irodalmi nyelv sajátosságához. Lényegi különbség van ugyanis a nem-egyértelműség és a többértelműség között. Míg többértelműsége *ugyanannak* a tárgynak a többféle értelmezését értjük, addig az irodalmi nyelv meghasonlottsága folytán előálló nem-egyértelműség esetében éppen a tárgy identitásával, ugyanaz-ságával akadnak problémák. Míg az értelmezések pluralitása feltételezi a mű identitását, mint aminek több értelmet lehetséges tulajdonítani, addig az irodalmi nyelv működése folytán az identitás meghasonlik. Ennek a folyamatnak az elemzéséhez azonban már túl kell lépniünk a szó immanenciáján, és figyelmünket az irodalmi nyelv transzcendenciájára kell fordítanunk.

2. Az irodalmi nyelv transzcendenciája

a. Redukció

A művészetek fenomenológiájában lényegében megszületésétől kezdve uralkodó az a nézet, hogy a fenomenológiai redukció a művészetekben ideális példára találhat. Olyannyira, hogy a művészet fenomenológusának nincs is más feladata, mint hogy a műalkotás által vezetettve jusson el a tényszerűség felfüggesztésének állapotához, tehát a fenomenológiai beállítottsághoz (illetve ahhoz az állapothoz, ami ennek felel meg különböző elméleti álláspontok különböző fogalmisága szerint). Talán nincs is más, ami által jobban lehetne jellemezni a fenomenológiai kiindulópontot az esztétikában, mint éppen ez: a műalkotás nem reprezentálja a világot, nem csupán tükrözi azt, de nem is egyszerűen konstruktív vagy produktív erő, olyan, mint bármely másik cselekvés a világban. A műalkotás *reduktív viszonyban* áll a valósággal. Ez a gondolat már Husserl bizonyos kéziratok töredékeiben is megjelenik.⁷⁰ Husserl és Heidegger tanítványainak megjegyzéseiből az tűnik ki, hogy a fenomenológiai esztétika a legkorábbi megjelenésétől fogva ezen az úton járt, amikor a műalkotás speciális helyét kutatta. Fritz Kauffmann és Oskar Becker írásaiban⁷¹ feltűnik mind a Husserlre való utalás, mind a későbbi út kijelölése (elsősorban Kauffmann az, aki nagyban megelőlegezi Heidegger ez irányú gondolatait). A fenomenológiai esztétika későbbi képviselői ezt a Husserl által lefektetett elvet követik. Az irodalmi fenomenológiában Roman Ingarden⁷² és Wolfgang Iser⁷³ is ezt az álláspontot képviseli.

Hogy olyan példát válasszunk, amely egyrészt közvetlenül Husserl gondolataihoz kapcsolódik, másrészt teljesen expliciten köti össze az esztétikát és a fenomenológiai

⁷⁰Edmund Husserl: ... Husserliana XXIII. 15. szöveg, 386–392.

⁷¹Lásd: Fritz Kauffmann: „A művészi hangulat fogalma” ford. Menyes Csaba in *Fenomen és mű*, szerk. Bacsó Béla, Budapest, Kijarat, 2002. 42. skk. Kauffmann ezen gondolatának mély elemzését lásd: Bacsó Béla: „Műalkotás és fenomen. F. Kauffmann fenomenológiájáról” in „*Mert nem mi tudunk*”, Budapest, Kijarat, 1999. Kauffmann itt az *Ideen* egy részletét (a „neutralitás modifikáció” Husserli fogalmát) interpretálja, ám ez az eredeti helyen még nem képvisel esztétikai értelmet, azt csupán Kauffmann biztosítja számára.

⁷²Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás*, Budapest, Gondolat, 1977. Lásd elsősorban: 25. §. „Az irodalmi műben szereplő kijelentő mondatok kvázi-itéletszerű jellege.”

⁷³Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München, Fink, 1994. Lásd például 178 skk.

redukciót, sőt megfelelteti őket egymásnak, Marc Richir egy írását idézzük, amely Husserl fenti írását elemzi.⁷⁴

Feladat I

(Marc Richir: *Commentaire de Phénoménologie de la conscience esthétique*)

„Mennyiben hordozója tehát az esztétikai hangulatnak a megjelenési mód, ha meg kell különböztetnünk azoktól a patológikus hangulatoktól, amelyek szintén a megjelenési módban találhatóak? Arra van szükség – állítja Husserl a harmadik kanti *Kritikával* megegyezően –, hogy *reflektáljunk* a megjelenési módra, mivel a megjelenési mód *maga* az esztétikai hangulat hordozója, hogy valamiképpen ráébredjünk a *reflexió* által a megjelenési módra, azaz, konkrétan, a megjelenéstől a tárgyig és a tárgytól a megjelenésig, a (tárgy) megjelenés(é)ben való élettől a megjelenésig magáig és vissza folytatott *kettős mozgás* által: ez az ami élettel tölti meg a művészi hangulatot, ez által nyer a tárgy esztétikai „színezetet”, tehát csak megjelenési módjára való tekintettel. Másként szólva és a mi terminusainkkal: a megjelenés egyedül, illetve a tárgy egyedül képtelen felébreszteni az esztétikai hangulatot, sőt megszünteti azt. Ez tehát csakis a megjelenési *módban* születhet meg, amely fenomenológiai módon *pislákol* a megjelenés és a tárgy *közt*: pislákol, mint egy csillag, amiről – a tudomány és eszközei nélkül – nem tudjuk megállapítani, hogy tiszta fényről van-e szó, forrás nélkül, vagy objektív fényforrásról, amely fényt áraszt. Így ez a pislákolás számunkra a *fenomenalizáció* legelemibb formája. A megjelenési mód, amennyiben pislákolásában ragadjuk meg, az ami, *számunkra*, a tulajdonképpeni *fenomén*, és az esztétikai gyönyör (hangulat), amely integráns részét képezi – az, hogy úgy mondjuk, az esztétikai »beállítódás-foglalásban« [*prise d'attitude, Stellungnahme*] fenoménként tett gyönyör. Ezáltal azt is hihetnénk, hogy – ebben a reflexióban, ami (mint Kantnál) előre adott fogalmak nélküli – az esztétikainak mint tulajdonképpeni módon fenomenológiaiainak a jellemzése történt meg. De ennek az ára igen nagy, hiszen innentől kezdve a fenomenológia nem lenne több mint

⁷⁴Marc Richir: „*Commentaire de Phénoménologie de la conscience esthétique*”, *Revue d'esthétique*, 36. 1999.

olyan gondolkodásmód, ami magában megkülönböztethetetlen az esztétikától, illetve egy bizonyos, legalábbis igen egyedi, művészettől. Láthatjuk e szöveg tétjét.”⁷⁵

Richir egyenesen beszél. Ez az igen gazdag szöveg egyszerre mutatja meg a fenomenológiai esztétika ezen többé-kevésbé rejtett hagyományának mind az előnyeit, mind a benne rejlő veszélyeket. A fenomenológia mint esztétika egyrészt képes lehet leszámolni azzal a dualizmussal, ami a fenomenológiát kezdettől fogva kísérte: a megjelenés és a tárgy (a megjelenések végtelen szintézise) közötti merev megkülönböztetéssel, ami a tulajdonképpeni fenomenológia lehetőségét látszik megteremteni ugyan, ám alapjában problematikus, hiszen kivonja a fenomenológiát az élet, a világ, a *pathos* hatóköréből (a tárgyat csak megjelenések objektív szintetikus egységeként gondolva el, nem realitásként), és ez már Husserl legközelebbi tanítványainak sem volt inyére. A fenomenológiai esztétika ugyanis azt a hatást kutatja, amit egy megjelenítési mód, nem pedig egyszerűen egy megjelenés gyakorol a megjelenés alanyára és tárgyára, ily módon azt a pathikus – nem pusztán tárgyi, hanem reális – környezetet teszi láthatóvá, amelyben a megjelenés és annak tárgya mindenkor élénk kerül. Másrészt azonban a fenomenológiát művészetté teszi, ami nem egyszerűen azért kérdéses eljárás, mert le kell mondania a szigorú tudomány státusáról, hanem mert az általában vett megalapozó illetve kritikai státusáról kellene lemondania. Ha a fenomenológia csupán az esztétikai beállítódás, az esztétikai tudat egyik formája, akkor miféle alapja lehet annak, hogy arra mint e tudat kritikusára, az esztétikai világtapasztalat kritikusára, az esztétikai tapasztalat fenomenológusára tekintsünk? Ha a fenomenológiát azonosítjuk a művészettel, akkor azt is ki kell jelentenünk, hogy a művészet ugyan lehet kritikája a valóságnak, ám a művészettel szemben már nem képzelhető el kritikai viszony. Számunkra, akik a fenomenológiát elsősorban kritikának tekintjük⁷⁶ ez tarthatatlan feltételezés.

Husserl Richir elemzése szerint esztétikai tudatnak olyan modifikált tudatot nevezett, amely nem a mindennapi beállítódás módján a tárgyra intencionált, de nem is (az eidetikus fenomenológia módján) a megjelenésre (a fenoménra), hanem a *megjelenítési módra*, azaz a „fenomenolazációra”, a konstitúció folyamatára. Ennyiben az esztétikai tudat felfüggesztése a

⁷⁵Richir i. m. 18–19.

⁷⁶Lásd a III. Függelék 5. fejezetét

mindennapi beállítódásnak, speciális értelemben vett epokhé. Ha átkerülünk az esztétikai beállítódásba, a fenomenológiai redukció mintegy önmagától hajtódik végre. A fenomenológiai redukció ilyen módja a „dologhoz” a leghűségesebbnek látszik, hiszen azt maga nem változtatja meg, a redukció nem gyakorol erőszakot a dologgal szemben, hanem csupán mintegy vezetni hagyja magát általa.

Ám mi okozza a beállítódás-váltást az esztétikai tudat szubjektumában? Éppen ez lesz a legfontosabb kérdés. Ezen elméletek szerint az esztétikai tudat olyan beállítódás-váltást követve jelenik meg, amelyet a műalkotással történő találkozás idéz elő. Ez a találkozás a mindennapiságnak elkötelezett tudat megrendülését okozza, mivel a műalkotás felszámolja azokat a kötöttségeket, amivel az mindennapos cselekvéseihöz és céljaihoz kötődik. Mivel a műalkotás nem e célszerű világnak a része, hanem azt valamilyen módon felfüggeszti, miközben tárgyává teszi, ezért a mindennapi tudat számára akadályként jelenik meg. De éppen ez a jellege szüli meg a beállítódás-váltást, ami az esztétikai tárgyra többé már nem mint akadályra, hanem mint vezetőjére tekint, vezetőjére, aki képes számára meg mutatni a megjelenő (a világ felülete) megjelenési módját. Ez nem jelenti azt, hogy az esztétikai tudat elhagyná a világot. Richir éppen azt állítja, hogy nem egyszerűen a „megjelenés”, a megjelenő mikéntje, konstitúciója táru fel, hanem az az út, ami ezen konstitutív struktúrát (a világot mint lényegiséget) folyamatosan összeköti az „élettel”, a világ felületében való léttel. Az, aki egy műalkotást befogad, nem valami olyan világba kerül, amely végérvényesen el lenne választva saját világától, éppen ellenkezőleg, e befogadás számára saját világa átértékelésének lehetőségét hordozza.

A modern irodalmi nyelv esetében ezen elmélet gyenge pontjai azzal jól láthatóak. Ez a gondolat azt feltételezi, hogy az olvasás valóban képes kilépni naiv állapotából, hogy transzcendálhatja önnön határait. Hogy az olvasás során *szükségszerűen* kilépünk a naiv befogadás állapotából, és eljutunk egy reflexív szintre, ahol az irodalmi mű nem- esetleges összetevőit találjuk. Ám nem éppen azt mutatta-e be a modern irodalmi nyelv általunk adott elemzése (és általában mindazok az elméleti és kulturális fenomének, amelyek szerint a modern művészetnek elsődleges feladata, hogy áttörje a tömegkultúra fogyasztási formáit), hogy ilyen szükségszerűség nem létezik? Amióta a sematizmus az ipar termelőeszközzé lett, a művészetet semmiképpen nem gondolhatjuk el egyszerűen úgy, mint

ami szükségszerűen kilép a sematizmusból. A műalkotás a modern korban nem a kikököntetés, a mindennapi világból való kivezetés, hanem részben teljes elutasítás tárgya, részben pedig a sematizmus kultúrájának tökéletesen integrált médiuma. Az, amit mi az „irodalmi nyelvnek” nevezünk, a mindennapi világban aktuálisan nem adott. *Lehetőségként* azonban a világ része. Ezért elérése csak a kritikai viszony által lehetséges. Kritikai viszony viszont csak egy meghatározott redukció keretei között jön létre. Azaz semmiképpen nem azonosíthatjuk a modern irodalmi nyelvet magával az irodalmi nyelv fenomenológiájával.

Ezen túlmenően azonban nem csupán a modern irodalmi nyelv (a sematizált sematizmus nyelvébe ágyazódó irodalmi nyelv) sematikus tevékenysége miatt kell megkülönböztetnünk az irodalmi nyelv által végrehajtott redukciót a fenomenológus saját tevékenységétől. Az irodalmi nyelv valójában nem csupán egy megjelenési mód *reflexiója*. Gyökeresen kell leszámolnunk azokkal a kantiánus esztétikai alapelvekkel, amelyek nem csupán Husserl, de Richir elemzését is megalapozzák. Az irodalmi nyelv nem csupán abban az értelemben láttatja másként a világot, hogy reflektálja annak megjelenési módját, hogy láthatóvá teszi konstitúcióját. Az irodalmi nyelv reduktív tevékenysége nem egyszerűsíthető a reflexió utólagosságára: az irodalmi nyelv létrehoz egy másik világot mint a lehetlenség(az idegen) világát. Az irodalmi nyelv nem a tárgy érdek nélküli tetszését hozza létre, sem annak kanti, sem annak husserli értelmében, hanem idegen érdekeltségeket. Noha igen csábító a fenomenalizáció azon módjának az esztétikumban való megjelenése, amely Richir filozófiájában a fenoménnek konstituálja, és a fenomenológia feladatát kijelöli, valójában az irodalmi nyelv – azon túlmenően, hogy ilyen értelemben esztétikai – nem csupán esztétikai kvalitásokkal rendelkezik, hanem maga is valóságkonstitúció, még ha meg hasonlított konstitúció is.

Éppen ezért e valóságkonstitúcióval szemben is gyakorolnunk kell a világtapasztalat husserli kritikáját. Richir egyfajta fenomenológiai „piszlakolásban” határozza meg az esztétikai hangulat (*sentiment, Gefühl*) mibenlétét. Ez a piszlakolás nem más, mint az az út, ami a fenoménben az egyeditől az általánosig, az itt és mosttól az ideálisig, a megélttől a megélt ábrázolásáig húzódik (és vissza). Természetesen semmilyen művészetfenomenológia nem hagyhatja számításon kívül ezt az utat. Mint ahogyan tulajdonképpen értelemben nem is hagyta soha. Ott van Ingarden kísérletében, aki az irodalmi alkotást a reális és intencionális

tárgyiság *között* próbálta elhelyezni, vagy Heideggerében, aki az esztétikai tárgy dologisága és annak megmutató karaktere elemzése során bukkan rá. Mégis: ezt a pislákolást nem tarthatjuk elégségesnek az irodalmi fenomenalizáció meghatározásához. Észre kell vennünk egy másik „pislákolást” is, ami az irodalmi nyelv mint a valóság megjelenési módjának *reflexiója* és az irodalmi nyelv mint idegen valóság *létrehozója* között történik. Az irodalmi nyelv elsődleges tárgya (az irodalmi nyelv által konstituált, ám mindig meghasonlott tárgyiság) soha nem csupán a megjelenési mód. Az irodalmi nyelv soha nem csupán a világ „feltárulása” „megmutatkozása”, soha nem csupán „Lichtung” a fel-nem-tárulóban. Az irodalmi nyelv elsődleges tárgya redukálhatatlan komplexitásában egyszerre felület és mélység, egyszerre tárgy és megjelenés, egyszerre testesült és hordja testén a soha-nem-testesülhetőt. Itt tehát különleges fenomenalizációról kell beszélnünk, amelyet *műalkotásnak* fogunk nevezni.

Tisztázat I

(Műalkotás)

A „műalkotás” fogalmát nem (vagy nemcsak) a megszokott értelemben használjuk itt. Műalkotáson a mindennapokban az alkotói folyamat végtermékét vagy a befogadói folyamat tárgyát értjük. Mi azonban ezekre a folyamatokra magukra utalunk vele: a műalkotás két végpont között közvetít, mű (egyesiség, realitás és tárgyiság) és alkotás (általánosság, idealitás és szubjektivitás) között, de ez a közvetítés mindig meghasonlott.

Valósága tulajdonképpeni értelemben azonban csak a műalkotásnak van, azok a szélső pólusok, amelyek határolják, csupán transzcendentális látszatok, regulatív ideák. A műalkotás maga az élő művészet, jelen esetben az irodalmi nyelv. Az a meghasonlott sematizáció, amely egyáltalán létrehozza az irodalmat. Az irodalmi nyelv mint műalkotás olyan folyamat, amely nem rögzíthető semmilyen magábanvaló póluson. Az irodalmi nyelv nem az irodalmi mű egyesisége vagy ténszerősége, nem az irodalmiság általánossága, nem az alkotó vagy a befogadó szubjektivitása, és nem a mű objektivitása. Az irodalom tudósai sokszor késhegyig menő vitákat folytatnak azon, hogy e vizsgálati tárgyak közül melyiknek is kellene

elsőbbséget biztosítaniuk, melyiket nevezhetjük magának az irodalomnak.

Számunkra mindezen irodalom-fogalmak teljesen származtatottként tűnek fel azzal a folyamattal szemben, amelynek egy ponton való megállítása csupán annak sematizációját jelenti.

Ez a folyamat konstitutív folyamat, amelynek természetesen vannak termékei, olyan konstituált tárgyiságok, amelyek annak eredményei. Ezek azonban nem azonosíthatók a folyamat valamely pontjával: az irodalmi művel mint egyediséggel, az irodalmisággal mint általánossággal, de még a tipikus különösségével sem. Azaz az irodalmi nyelv nem a meghatározás eszköze, amely specifikálná az általánost egyedivé, és absztrahálná az egyedit általánossá. Az irodalmi nyelv logikája nem az általánosítás paradigmájában mozog. Lukács György volt az, aki legtöbbet tett a műalkotás sajátos általánosító tevékenységének feltárásáért, de a különösség logikájának feltárása és a tudományok általánosító tevékenységétől való megkülönböztetése valójában nem adott adekvát választ az irodalmi nyelv működésének problematikus kérdéseire, csupán egy preskriptív elmélet alapjául szolgált. Az irodalmi nyelv nem a valóság tükrözése különösségében (tipikusságában), hanem a valóság meghasonlottá tétele, azaz az idegen (a nem meghatározható, a dialektikán túlról érkező) bevezetése a sematizáció kereteibe. Az irodalmi nyelv nem meghatározás, hanem meghasonlás.

Az irodalmi nyelv konstituált tárgyai tehát meghasonlott tárgyiságok, amelyekben nem a valóság (dialektikus) egésze tükröződik, hanem a műalkotás folyamata, amely az otthonos és az idegen, a jelenvaló és a soha jelen nem lévő, egyszóval az interszubjektív valóság és a csupán szubjektív valótlan között mozog. Az egyediség kategóriája ebben az esetben egyáltalán nem az általánossal dialektikus közvetítési viszonyban álló mozzanatot jelenti, de nem is visszatérést az absztrakt egyedihez, az empirikus tényhez, hanem az egyediségnek olyan abszolútumát, amely a soha meg nem ismételhetőt, illetve az ismétlésben örökre elveszőt, a sematizálhatatlant illetve a sematizációban megsemmisültöt jelenti. A meghasonlás egyedisége azonban tárgyaiban csupán mintegy tükör által, homályosan látszik. Nincsenek és nem is lehetnek olyan boldogok, akik valaha színről színre látnák, mert ez az egyediség

továbbra is egy immanenciában, a műalkotás immanenciájában tűnik csak fel.

b. Fenomenalizáció és szó-dolog

Kitérő I.

(Az irodalmi nyelv meghatározás-paradigmája)

A modern művészet és azon belül is különösen a modern irodalom megszületése szinte kibogozhatatlanul keveredik össze a művészetnek a meghatározás-paradigmának való alávetésével. Elég, ha arra gondolunk, hogy a művészet alapja Kant harmadik *Kritikájában* az ítélőerő, amelynek feladata a tudati képességek kanti rendszerében éppen a meghatározás, az egyesnek az általános alá rendelése. Persze *Az ítélőerő kritikája* az ítélőerő munkáját a művészetekben éppenséggel nem-meghatározónak tartja, ám könnyen belátható, hogy ezzel korántsem hagyta el a meghatározás paradigmáját, sőt éppen az abban inherens problémák megoldására vezette be – mintegy kiegészítésképpen, még ha ez a kiegészítés valójában az egész vállalkozást meg is változtatta – a művészi ítélőerő elgondolását. Lukács György *A különösség, mint esztétikai probléma* című munkája egészen nyilvánvaló módon a legösszetettebb és legkimerítőbb vizsgálata ennek az alávetésnek. Lukács saját esztétikája az utolsó igazán jelentős olyan elmélet, amely kritikátlanul fogadja el a művészet ilyen szerepét.

A *Különösséget az Esztétikum sajátosságához* írt prolegomenonnak szokás tartani,⁷⁷ valójában azonban inkább Lukács logikája, sajátosan esztétikai logika. Valószínűleg nem véletlenül fejezi ki sajnálkozását azon, hogy Marx soha nem írta meg saját logikáját, még ha komolyan foglalkoztatta is annak tervezete.⁷⁸ Lukács onnan számítja az esztétikum valóban sajátos (logikai) kategóriájára való rálelés modern

⁷⁷Lásd Zoltai Dénes bevezetőjét in Lukács György: *A különösség mint esztétikai probléma*, Budapest, Magvető, 1985. Fordította Erdélyi Ágnes 9.

⁷⁸Uo. 128.

idejét, amikor az egyest többé nem egy általános szabállyal állítják szembe (a mi kifejezéseinkkel: amikor többé nem a Természet Sémájából vezetik le az egyedi műalkotást), hanem egy közvetítő kategóriában, a különösen horgonyozzák le mind a mű egyediségét, mind a műveltség általánosságát. Ez valóban a legkifinomultabb kitapintása annak a pontnak, ahogyan a meghatározás paradigmájában egyáltalán meg lehet fogalmazni a modern műalkotás megszületését.⁷⁹ A különösen az egyedi tény és az általános szabály új értelmet nyer: többé nem absztrakt, a történeti konstitúciótól elszakított voltukban állnak elénk, hanem abban a konkrét folyamatban, amely maga az irodalmi nyelv. Az irodalmi nyelv különössége azt jelenti, hogy mind az egyedi, mind az általános csak benne és általa jön létre. Az irodalmi műalkotást (mint folyamatot) nem előzi meg semmiféle szabályszerűség, amely előre rögzítené azokat a szabályokat, amelyek alapján egy egyedi mű megalkotható, de nem is az elszigetelt egyedi véletlenszerűségén alapul, hanem egy olyan folyamaton, amely önmaga alakítja ki saját szabályait és saját eseteit.

Ebből a szempontból kiemelt szerep jut Goethe tárgyalásának, aki Lukácsnál a különösség esztétikai kategóriájának elemzésének középpontjában áll. Ám Goethe közvetlen előfutárainak vizsgálata⁸⁰ talán még pregnánsabban mutatja be azt a folyamatot, ahogy a modern irodalmi nyelv elszakad a Literatura Természet-sémájától. Lessing Diderot- és Hurd-kritikája az a pont, ahol ezt Lukács megragadja. Diderot annyiban vitakozott Molière jellem-alkotásával, hogy elvetette az olyan (absztrakt) általános jellemek alkotását, mint a Fösvény, sőt végső soron a jellemet mint olyat kimérának, látszatnak nevezte, helyette pedig annak a „condition”-nak az ábrázolását tartotta helyesnek, amelyben az egyes drámai jellemek megszületnek. Lessing elfogadta ezt a diderot-i gondolatot, de azzal egészítette ki, hogy nem csupán a *conditiont* kell ábrázolni, mert ebben az esetben

⁷⁹ Az, hogy ezt Lukács nem ezen a módon, nem a modernitás specifikus racionalitása alapján tárgyalja, hanem mintegy az esztétikum sajátosságára irányuló kutatás betetőzéseként, az nyilvánvalóan a különös kategóriájának sajátos (hegeli) értelmezésén, a történeti szükségszerűségekre való vonatkozásán múlik – ezzel szintén nem foglalkozunk itt.

⁸⁰ Uo. 160. skk.

újabb sematikus jellemelekhez jutunk, „tökéletes jellemelekhez”, akik csupán kifejezik saját *condition*jukat, de nem szegülnek azzal szembe, hanem a *condition*ban lévő ellentmondásokat kell ábrázolni.⁸¹ Nyilvánvaló, hogy itt Lukács igen meggyőzően ragadja meg azt a momentumot, ami a modern irodalmi nyelv megszületésében a meghatározás paradigmájában okozott gyökeres változást előidézte. Diderot, Lessing és később Goethe kétségkívül egyik legfontosabb feladatának azt tartotta, hogy miképpen lehet eljutni úgy az általános reprezentációjához, hogy nem az absztrakt általános útját követik. Ebben az esetben az irodalmi nyelv úgy tűnik fel, mint aminek feladata a tudományhoz hasonlatos általánosítás, azzal a különbséggel, hogy a művészet sajátossága a különösben való megmaradás, míg a tudomány a különöst csak az általánoshoz való eljutás eszközeként tekinti.⁸²

Lukács a különösben való megmaradással olyan specifikumot volt képes megragadni, amely által magyarázni tudta az egyes művek különbözőségeit, amennyiben az általánosítás tevékenységét a különböző egyedi körülmények közepette (más korban, más műfajban, más tartalommal megszülető művek) egyaránt érvényes vagy esztétikailag értékes módon lehet megoldani. A különös, amelynek feladata a teoretikus megismerés esetében mintegy eltűnik az általánosban, a művészetekben önértéket nyer, sőt itt az olyan kísérletek vezetnek téves eredményekhez, amelyek az általánosban (vagy ugyanígy az egyediben) feloldják a különöst. A művészet esetében általános és egyedi csupáncsak a különös által felvázolt végpontok, amelyek között a műalkotás munkája, azoknak a különösben való megőrző-megsemmisítése folyik.

Van ebben az elemzésben valami, ami pontosan találja el a modern irodalmi nyelv megszületésének pillanatát. A meghatározás kérdése az egyik első probléma, amelynek tematizálása által a modern irodalom megszületik. Goethe mind esztétikai és tudományos írásaiban, mind írói gyakorlatában elkötelezettje volt e paradigmának, és a romantikus irodalom is mindvégig ebben a keretben, az abszolútum irodalmi keresésének a paradigmájában mozog. De még ha elfogadjuk

⁸¹Uo. 162–163.

⁸²Uo. 190. skk.

is, hogy a modern irodalmi nyelv megszületésének ez a probléma volt a bábája, nagyon gyorsan kiderült, hogy a meghatározás nem elégséges a modern irodalmi nyelv problémáinak leírására. Schiller és Friedrich Schlegel nagyjából egy időben ragadta meg azt a problémát, hogy a modern költészetnek a klasszikussal való szembenállása annak meghasonlottságát is magával hozza. A hegeli logika és esztétika csupán egyfajta reakció erre szituációra, nem pedig legelső vagy legalapvetőbb megfogalmazása. Nem egyszerűen a meghatározás a modernitás problémája, hanem egy meghasonlott meghatározás, amellyel így vagy úgy el kell számolni.

A meghatározás művészeti paradigmája egy lépéssel közelebb visz minket ahhoz, hogy választ tudjunk adni arra a kérdésre, mi is a műalkotás (mint konstitutív folyamat). Lukács a fenomenalizációnak egy specifikus, csak a művészetre jellemző módját írta le: a fenomenalizációban (meghatározásban) való megmaradást. Ahogy fentebb láttuk, Richir ugyanitt jelölte ki az esztétikai tudat helyét: a fenomenalizációra való reflexióban.⁸³ Az, ami egyik elemzésben sincs a megfelelő erővel kifejtve, az a tény, hogy ez csak a modernitásra, a modernitás racionalitására jellemző mozzanat. A modern irodalom és az irodalmi nyelv megszületése az a pillanat, amikor a műalkotás folyamatát többé nem egy szabályhoz való alakalmazkodásban, de nem is e szabály áthágásában vagy megújításában határozzák meg, hanem a szabály létrehozatalában, immanens konstitúciójában. Általános és egyedi a műalkotásban (a *Bildung*ban) születik meg, az hozza őket létre.

Ami specifikusan modern az irodalmi nyelvben, az éppen itt található. Ha a modernitást abban határozzuk meg, hogy eltűnik a Séma magábanvalósága (a Természet racionalitása), azaz többé nincs meg az az alap, amely szabályt adhatna a rációnak, hanem a szabályt maga a racionalitás teremti meg, akkor az irodalmi műalkotás különös tevékenysége éppen ebben áll. A műalkotás egyfajta sematizáció, olyan sematizáció, amely nem előre adott alapok, nem egy Séma alapján működik (Kantnál: fogalom nélkül sematizál), hanem a sémát

⁸³Nyilvánvaló, hogy Lukács nem redukcióról beszél itt, szerinte a különöshöz a fokozás, a mennyiségnek a minőségbe való átcsapása révén lehet eljutni, nem pedig fenomenológiai redukcióval. Ez azonban az itt tárgyaltak szempontjából közömbös.

ő maga hozza létre. Itt a sematizmus önmozgása az, ami elsődleges, nem a séma. Másrésről a műalkotást tévedés úgy felfogni, mint ami valami egyedi „általánosítása”. Az egyedi éppoly kevésbé előzi meg a műalkotást, mint az általános. Az irodalmi nyelv nem egyes elszigetelt események vagy jelenségek (az empirikus sokaság) sematizációja. Az egyedi nem létezik a sematizáción kívül. A modern ember soha nem találkozik semmilyen egyedivel, ami ne egy sémában érkezne hozzá. Semmiféle jelenség nem jelenhet meg úgy a modern világban, hogy ne egy elvárás horizont, ne egy működő sematizáció keretei között jelenne meg. Illetve az egyetlen, aminek egyedi vonást tulajdonít, az éppen a műalkotás.

A műalkotás annyiban paradigmatiszma a kultúra számára, hogy a meghatározásnak ezt a valóban modern jellegét: az önkonstitúciót testesíti meg. De kérdés, hogy a korai modernitásnak ezek a szerzői, élükön természetesen magával Goethével, nemcsak a modern irodalmi nyelv egyik oldalát látták-e? Nem csupán az egyik feladatot látták-e maguk előtt, a sematizáció önkonstitúciójának megvalósítását? Ezt a kérdést csak történeti vizsgálódásokkal lehetne eldönteni, és ez itt nem a feladatunk. Nem gondoljuk azt, hogy az általunk felvázolt – történeti szempontból nem egyszerűen elnagyolt, hanem tarthatatlanul nagyívű – keretek felvázolása bármiféle irodalomtörténeti relevanciával is bírna. Összintén szólva egyáltalán nem tartjuk – minthogy nem is tarthatjuk – feladatunknak egy irodalomtörténeti megközelítésmód kidolgozását. Az, ami minket érdekel, az irodalmi nyelv lényegszerkezete. De az erre vonatkozó vizsgálódásaink szükségyszerűen összekapcsolódnak a modernitás racionalitásával kapcsolatos vizsgálódásokkal, a „felvilágosodás dialektikájának” új megfogalmazásával. Amikor az irodalmi nyelv lényegszerkezetét kutatjuk, akkor valójában egyszerre a modernitás racionalitását is keressük. Ennek semmi köze a történeti kutatásokhoz, ezek nem ténytörténeti kérdések. Az, hogy a goethei életmű tartalmaz-e olyan elemeket, amelyek a meghatározás paradigmáján túllendítik, nem irodalomtörténeti kérdés, de szoros értelemben a mi kutatásunk alá sem tartozik.⁸⁴ Tisztázásához olyan történeti vizsgálatokra lenne szükség, amelyekre itt nem vállalkozunk.

⁸⁴Gottfried Benn mindenestre látott ilyen elemeket, mégha expresszionizmusának is tulajdonította őket: „Goethenél számtalan tisztán expresszionista részletet találunk, például a következő híres sorokat: »s fogatlan hápogó állkapocs leszek és zötyögő csont, részegítés végső sugár...«” Gottfried Benn: „Hitvallás az expresszionizmus mellett” Fordította Bend Júlia in *Vita az expresszionizmusról*, szerk. Illés László, Budapest, 1994. 10., a Gothe-részlet Szabó Lőrinc fordítása.

A sematizáció tevékenysége a láthatóság konstitúcióját jelenti, amely szoros összefüggésben van a kimondható konstitúciójával. Az érzéki értelem világa a sematizációban áll elő. A sematizáció a *fenomenalizáció*, a láthatóvá és kimondhatóvá válás elsődleges működési módja. A *dolog* és a *jelenség* között olyan transzcendentális mező terül el, amelyben a konstitúció munkája e két véglet között mozog. Minden dolog végtelen számú jelenség szintetikus egysége, a jelenségek benne egyesülnek és kapnak végleges formát. Nem arról van viszont szó, hogy a sematizáció mintegy a dolog fogalma alá szubszumálná a jelenségeket. A jelenség semmilyen módon nem előzi meg a sematizációt. A sematizáció tevékenységét éppannyira felfoghatjuk a dolog felbontásaként, szintetikus mozzanatinak tételezéseként és így a jelenség konstitúciójaként, mint a jelenségekben meglévő egység tételezéseként, a dolog konstitúciójaként. Valójában jelenség és dolog csupán származtatottak, csupán lehatárolásai a sematizáció herakleitoszi folyamának.

Ezt a szintézist azonban nem logikai módon kell felfogni, nem arról van szó, hogy a dologban a predikáció egyesítené a jelenségeket. A jelenségek szintézise három *korrektúrában* jön létre, a sematizációnak három mozzanata van: az észlelés korrektúrájában az észlelt dolog egy tér-időbeli korrektúrában sematizálódik, folyamatos közelítés révén adódik mint érzéki értelem. A történeti korrektúrában a dolog történeti eredetének és instúciójának korrektúrájaként sematizálódik: mint a dolog állandó történetiesülése. Végül az interszubjektív korrektúrában a dolog mint közös, mint mindenki számára adott sematizálódik.⁸⁵ A sematizáció e három mozzanata természetesen nem szakítható el egymástól. Nincs olyan észlelés, amely ne lenne már interszubjektív és történeti észlelés, de ugyanígy nincs olyan történeti dologiság, amely ne lenne az észlelésben is korrektúra alá vont és interszubjektíve konstituált. A sematizáció itt megkülönböztett mozzanatai tételezik a dolog egységét és az észleleti, történeti, (inter)szubjektív jelenségeket mint e dolog profiljait vagy vetületeit (*Abschattung*jait). Egy észleleti jelenség egy dolog észlelete, egy dolog egyetlen oldalának, profiljának érzékelése ennyiben a dologra vonatkozáva mindig tartalmazza saját elégtelen vagy nem teljes voltát is. Ugyanígy a szubjektivitás

⁸⁵Lásd: III. Függelék 5. b, c, d.

interszubjektív formája tartalmazza az interszubjektív közösséget, amelyben egyáltalán létrejöhet.

Az irodalmi nyelv, amikor egy szó-dolgot hoz létre, oly módon hajt végre redukciót, hogy éppen ezt a sematizációt teszi dologgá, a meghatározás, a sematizáció munkája válik benne fenoméné. És éppen ebben az értelemben lehet megragadni az irodalmi nyelv *különösségét* is. Különös nem csupán abban a (logikai) értelemben, hogy az egyes és általános között közvetít, hanem abban az értelemben is, hogy történetileg különös módon ragadja meg a sematizáció munkáját. Történeti értelemben vett különössége azt jelenti, hogy megragadja a sematizációnak azt a történetileg adott formáját, amelyben működik. Ehhez nem kell „reprezentálnia”, nem kell témává tennie az adott történeti és kulturális kontextust. Azzal, hogy a szó immanenciáját hozza létre, egyetlen csapással azokat a konstitutív folyamatokat teszi meg témájává – bármi legyen is a tárgya – amelyek a tárgyat létrehozzák. Ezek a konstitutív folyamatok azonban soha nem állandóak. Transzcendentalitásuk sajátos empíriával keveredik: konstitutív alapként egyszerre eredetei a tárgyuknak, és saját történeti eredetük. határozza meg őket. Az irodalmi nyelv, amikor szó-dolgot alkot, akkor e dolog dologságát abban ragadja meg, az által definiálja, ami történeti különösségében (nem egyediségében de nem is általánosságában, hanem az egyedi jelenség és az általános dolog közötti közvetítésben) specifikus.

Ám ez a történetileg specifikus különösség tartalmaz valamit, ami nem egyszerűen nem meghatározott, hanem ami a meghatározás lehetősége alól kibújik. A romantika ezt a transzcendenciát a „létben” ragadta meg. Ám tévedés ezt a történeti specifikumot általánosítani. Valójában az, ami általánosítható, az egyszerűen ez a jellegzetessége: transzcendenciája. A meghatározás, a fenomenalizáció munkájában feltűnik valami, ami nem *jelenség*, nem a fenomenalizáció munkájában konstituálódó egyedi, nem a dolog egy profilja.

c. A szó néma oldala

A fenomenalizáció munkájának három sematikus mozzanata meghatározhatja ugyan azt a mindennapi világot, amelyben mindenkor élünk (még ha itt most nem számoltunk is el egy nagyon lényeges elemmel, a sematizált sematizmussal, amely a sematizmus munkáját újra Sémává, halott rendszerré teszi), ám nem tud számot adni arról a kritikai viszonyról, amelybe egy irodalmi mű olvasása révén kerülünk. Túl sokat tulajdonítunk talán e viszonyoknak? Talán nincs is ilyen lehetősége az olvasónak, talán csupán látszatszabadsága lehet, amelyet valójában szintén a sematizmus fogalmisága szerint kellene értelmeznünk.

Csak hogy számos olyan tény vagy jelenség található, amely ennek ellentmond, és amellyel az irodalmi nyelv fenomenológiájának el kell tudnia számolni. Ilyen jelenség a magas és a sematizált irodalom „metszően éles kontrasztja”. Ha a magasirodalom csak annyiban különbözne a ponyvától vagy a belletrisztikától, hogy „nehezebb” vagy „bonyolultabb” lenne, akkor nem tudnánk megmagyarázni, hogy miért válhatott az egyik a modernitás kultúrájának megalapozójává (akár elfogadjuk e kultúra értékeit akár nem), és miért tűnik el nap mint nap nyomtalanul a másik. Azok a nyomok a kultúrában, amit az irodalmi nyelv által létrehozott művek okoznak, valami zavarnak a szimptómái, amelyet ezek keltettek. Az, ami a modern irodalmat első pillantásra megkülönbözteti a klasszikustól, az az idegenség, amelyet a kommunikatív interszubjektivitás világába hoznak. Ez az, amit a sematizált sematizmus társadalma csak mint „újdonságot” tud felismerni. Olyan ismerertlent, amelyre a modern irodalom állítólagos örökös kielégületlen újdonságvágyában egyfolytában törekszik. De az, ami újdonságnak tűnik, valójában nem más, mint az a zavar, amelyet a meg hasonlott irodalmi közlés az ugyanazt-mondás világába hoz. Ha a magasirodalom is a meghatározás sematikus munkájának egy formája, akkor az az idegenség, amelyet egyes művek befogadó közösségben okoznak, magyarázhatatlanná válik. Miben állna ez az idegenség? Talán abban, hogy olyannyira *tipikus* az ábrázolás, hogy tarthatatlanná válik a benne magára ismerő társadalom számára? De hát a tipikusság nem okoz idegenséget. Magyarázhatjuk magas és alacsony irodalom különbségét azzal, hogy míg az egyik valóban tipikus, addig a másik csak egy absztrakt sémát ismétel, és ebben van is némi igazság. Ám nem kapunk magyarázatot arra, hogy miben áll az otthontalanságnak, az idegen szubjektivitásnak az az evidenciája, amely minden kritikai olvasásban adottként jelenik meg. Vagy talán abban, hogy *szélsőséges* a közvetítés, a meghatározás formája? Ebben az esetben

a magasirodalom a botrányossal azonosítódna. Valójában „magas” és „alacsony” irodalom ellentéte sematizált és nem-sematizált irodalom ellentéte. Nem egyszerűen semmit nem nyerünk azzal, ha tagadjuk ezt az ellentétet, hanem a lényegi különbözőség elmulasztása mellett kiszolgáltatjuk az irodalmi nyelvet a sematizált sematizmusnak, az ugyanazt-mondás uralmának, tagadjuk az irodalmi nyelv idegenségét.

Az, ami a meg hasonlást a meghatározástól megkülönbözteti, a sematizmushoz való viszonya. A meghatározás sematizál, azaz fenomenalizál, létrehozza a fenomént mint dolog és jelenség egységét. A meg hasonlás nem-sematikus. Nem a jelenség és a dolog között közvetít, hanem megnyitja a dolgot: olyan nem-megjelenő nyomait mutatja fel rajta, ami felfüggeszti a dolog meghatározását. A meghatározottságon túl azok a törmelékek vannak, amelyek nem tudnak jelenséggé válni, nem válhatnak fenoménné. A szó mint dolog nem egyszerűen értelmének sokasága, hanem az értelem születésében való megragadása, abban a pillanatban, amikor a meghatározatlan meghatározódik, amikor a nyelv előtti nyelvvé válik. Ez a pillanat kettős: egyrészt az értelem megszületése, a szó meghatározódásáé, de egyben a nem meghatározott némaságba süllyedése. Az irodalmi nyelv fenntartja kapcsolatát a némaságba süllyedettel, a nem meghatározottal. Minden nyelvhasználat peremén ott vannak azok a rojtok, amelyek a „csend hangjaival” tartják fenn a kapcsolatot. Olyan nem-értelmekkel, amelyek idegennek, furcsának, sőt veszélyesnek tűnnek a mindennapi, kommunikatív nyelvhasználatban. Nem csupán „nyelvi fordulatok”, furcsa, elkopott divatjamúlt, vagy éppen egyszer mondott szavak (*hapax legomenonok*) ezek, hanem egész értelem-lehetetlenségek és tényállás-lehetetlenségek. Nem lehetséges világok, hanem néma világok, amelyek önmagukban soha nem létezhetek volna, mert nem mások, mint a lehetséges szavak árnyékai. Olyan inkomposszibilitások, amelyek nem a logikai lehetőségre támaszkodnak, nem az ellentmondás törvénye a logikai alapjuk, nincs más alapjuk, mint maga a szó.

A néma oldal feltárása azonban nem a dolgok forradalmi átalakítását jelenti. Az irodalmi nyelv soha nem forradalmi *abban az értelemben*, hogy átírná a szó jelentését. De soha nem is mond le a forradalom horizontjáról úgy, mint a „politika utáni” társadalom lemondott róla, ahol a forradalmi ígéret semmit sem jelent többé. Az irodalmi nyelv kiteszi a szót a megsemmisítés veszélyének.

d. Divat és lázadás

Baudelaire az a költő, aki a modernitás paradigmájaként a meghasonlás nyelvét először teljes erejében megteremti. Ezért tévedés őt egyaránt az újdonság költőjének és a tagadás költőjének látni. Benjamin jól látta azt a meghasonlott és modern transzcendenciát, amit Baudelaire nyelve immanens módon teremt meg. A meghasonlás Baudelaire-nél az otthonos városban feltűnő idegennel jön el. „Baudelaire-nél válik először Párizs a lírai költészet tárgyává. Ez a költészet nem az otthon művészete [*Heimatkunst*], sokkal inkább az allegorikusok pillantása, az elidegenedettek pillantása, ami a városra irányul. Ez a flâneurök pillantása, akiknek életformáján, az egykor majd reménytelen nagyvárosi emberekén, még valami békülékeny csillogás játszik.”⁸⁶ Benjamin számára a *flâneur* az a perempozíció, amely már egy egészen más világot konstituál, mint a természettel harmóniában élő naiv és azt újra elérni próbáló szentimentális költő, azaz a csak meghatározásra törő modernitás. Hiszen Baudelaire számára a természet mindig is gyanús volt, és vele mindig *szemben* állt, nem akarta azt újra feloldani az abszolútumban. Ám a kapitalizmus világa még egyfajta mágiaként jelenik meg számára, kívül állva rajta még nem az az eldologiasodott szubjektivitás, amivé a nagyvárosi ember, a természettől végképp elidegenedett modern ember később válik. Ez a pozíció nem egyszerűen időben előzi meg a „később reménytelenné váló nagyvárosi embert”, hanem abban az értelemben is, hogy arra mintegy kritikusan (azaz redukciósan) tekint.⁸⁷

⁸⁶Walter Benjamin: „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts” in *Allegorien kultureller Erfahrung*, Leipzig, Reclam, 1984. 445.

⁸⁷Benjamin Poe-nak és Engels-nek a nagyvárosi elidegenedett tömegről szóló leírásaival szembesíti Baudelaire *flâneur*-ét, amiből az derül ki, hogy a kortárs diskurzus nagyon is ismerte az reményvesztett nagyvárosi tömeget, a *flâneur* éppen ennek ellenében lép fel, mint azt átjárni, azt kihasználni, arra belülről tekinteni képes nézőpont. Lásd: Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974. 33 skk. Valamint a *flâneur* és a *badaud* (a lézengő tömeg-ember) közötti különbségre: 68.

A *flâneur* kritikája azonban sohasem külső, és nem vezet egy kívülről meghatározott forradalmiság felé. Mind Benjamin, mind Sartre elemzi azt a baudelaire-i szituációt, amely mindig csupán ambivalensen viseltetik a hatalmi nyelv (a „Természet” nyelve, az előre adott princípium, azaz a sematizmus nyelve) iránt, sohasem eltörlésként: „pontosan lázadásról [*révolte*] van szó, nem pedig forradalmi cselekedetről”.⁸⁸ De vajon nem éppen ez az ambivalencia, amelyet belülről visz a tökéletes olvashatóság kultúrájába az, ami igazán kritikai vonása? És vajon nem egy másfajta forradalom lehetőségére bukkanunk itt? Az az ambivalencia, amelyet Sartre mint Baudelaire forradalmi „rosszhiszeműségét”,⁸⁹ Benjamin pedig mint az újdonság iránti vágy „hamis tudatát” azonosítja, vajon nem éppen a modernitás meghasonlott nyelvének kritikai gesztusa? A spleen, ami a világot megfosztja az érdekeltségétől, romokba döntve azt („Il ferait volontiers de la terre un débris/ Et dans un bâillement avelerait le monde”),⁹⁰ olyan nyelv létrehozója, amely redukciója során nem egyszerűen a *l’art pour l’art* világát hozza létre, hanem a modern érdekevezérelt világgal szemben a rom világát, a nem-érdekeltség világát. Az unott tekintet a rousseau-i *désintéressement* tekintete: úgy rombolja le az identitás világát, hogy megfosztja azt az érdekeltség általános diszpozíciójától. Ez a világ nem a kanti érdek nélküli tetszés világa, hanem éppenséggel az érdektől való megfosztottság világa. Az unalom tekintete számára a világ átalakul, de igazán lényegessé ezen átalakulás során, nem pedig azt követően válik.⁹¹ Nem arról van szó, hogy a modern művészet létrehozhatna egy autonóm világot, az esztétikum, az irodalmiság világát, hanem arról, hogy képes lehet *e világra tekinteni másként*. A *Le spleen de Paris*ban található *La chambre double* írja le e kettős világot: az örökkévalóság világává átváltozott szoba bármikor visszaváltozhat abba a világba, amelyben „le Temps règne en souveraine”. Ez nem csupán az ópiumevő számára átváltozott világ, Baudelaire számára az ópium a „mesterséges mennyország”, ahol a „mesterségeset” mint megalkottat, mint a poéziszis termékét, mint poétikusat kell érteni, azaz mint a természettel

⁸⁸ Jean-Paul Sartre: *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1963. 62.

⁸⁹ i. m. 100., 146. skk.

⁹⁰ Charles Baudelaire: *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961. (A továbbiakban: OC.) 6. „romokba dönténé a földet örömmel./ s ásítva egy nagyot, benyelné a világot” (Tóth Árpád fordítása)

⁹¹ Az unalom nem véletlenül olyan *Stimmung* Heidegger számára is, amelyben a lét *feltárulhat*.

szemben állót, a költőit, és végső soron a meghasonlottat. A szoba a költői tekintet előtt átváltozott világot jeleníti meg. E tekintet számára másként adott a világ: az unalom módján, a „lustaság” módján, ahogyan saját magát sokszor jellemzi. Nem a lehetőségek módján, hanem éppenséggel a lehetőségektől való megfosztottságén. „E lustaság mozgatója és értelme az, hogy Baudelaire nem tudta »komolyan venni« vállalkozásait...”⁹² Nem komolyan venni: ez azt jelenti, a cselekvést nem célszerűségében tekinteni, hanem csak mintegy önmagáért. Olyan idegenként élni a világban, akit nem e világ termelése vagy újratermelése foglal el.

A *Le spleen de Paris* idegene egyedül a felhőket nevezi meg szeretettként, de e felhők nem annyira a természeti szép szimbólumai, mint inkább a dologtalan, a mihaszna természet allegóriái, a meghasonlott, nem sematikus tevékenységé:

Feladat II:

(Baudelaire: L'étranger)

- „Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère?
- Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère.
- Tes amis?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
- Ta patrie?
- J'ignore sous quelle latitude elle est située.
- La beauté?
- Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
- L'or?
- Je le hais comme vous haïssez Dieu.
- Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?
- J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux

⁹²Sartre: *Baudelaire* 37.

nuages!”⁹³

Baudelaire számára a szépség nem örök, még a természet szépsége sem. A szépség soha nem az örökben, hanem az esetlegesen megmutakozóban van. És ebbe beletartozik – ha nem éppen ez kitüntetett formája – a romlás szépsége is. Egy olyan tekintetben, ami a világot csak romként látja, ami számára, mint az öregasszonyok számára, „l’âge est passé de plaire”, akik elijeszti az ártatlanokat, mert tekintetük – a halál, a romlás, az unalom és a gőg tekintete – a világra csak mint elmúlóra néz.⁹⁴ Ezért ezek a felhők nem a „vonuló felhők” (ahogy a magyar fordításban áll): „J’aime les nuages... les nuages qui passent...” A „passent” nem őriz semmit abból a fenséges méltóságból, amelyet a magyar „vonulnak” ige konnotál. Az idegen szeretett felhői nem vonulnak, hanem csak mintegy arra járnak. E felhők még csak nem is „nuages passantes”, ami sokkal inkább utalna a felhőkre általában, hanem „nuages qui passent”, „azok a felhők, amelyek elhaladnak”: nem a felhők mint felhők, hanem csupán bizonyos fajtájuk, az áthaladó felhők, a kóbor felhők. Ez a kóborlás nem célszerű vonulás, hanem az *A une passante* (*Találkozás egy ismeretlennel*) elillanó, a város tömegében eltűnő, céltalanul haladó, lödörgő mozgása, a *flânerie*. Megfosztva magukat a természeti szép kanti teleológiájától, éppen a természettől való idegenségüket nyilvánítják ki. Sartre részletesen elemzi Baudelaire ambivalens viszonyát a természethez. Baudelaire természetellenessége

⁹³OC. 231.

„Kit szeretsz te legjobban, mondd, titokzatos ember? Apádat anyádat, bátyádat vagy húgodat?

– Se apám nincsen, se anyám, se bátyám, se húgom.

– Barátaidat?

– A szónak, melyet használsz, mindmáig ismeretlen maradt számomra a jelentése.

– Hazádat?

– Nem tudom, melyik szélességi fokon fekszik.

– A szépséget?

– Szívesen szeretném, csak lenne istennő és halhatatlan.

– Az aranyat?

– Gyűlölöm, ahogyan te Istent gyűlölöd.

– Mít szeretsz hát, különös idegen?

– Szeretem a felhőket... a vonuló felhőket... ott, messze... a csodálatos felhőket.”

Szabó Lőrinc fordítása

⁹⁴OC. 231–232. *Le désespoir de la vieille* (*Az öregasszony kétségbeesése*)

közhelyszerű, ám Sartre kimutatja, hogy egy mélyebb szinten ragaszkodik ahhoz (a mi szavainkkal a természethez mint a sematizmus, az előre adott eredet hordozójához), amit mindig feltételez ellene való lázadása. Csakhogy Sartre épp az idegenség megjelenését nem veszi észre (még pontosabban a *mauvaise foi* nem-autentikus struktúrájára redukálja azt), ami alapvetően teszi kérdésessé a természet teleológiáját illetve magábanvalóságát. Ebben az értelemben nem Baudelaire természet-ellenességéről kell beszélnünk, hanem – ismét csak – a természet meghasonlottá tételéről, az unalom, a gőg, az érdek nélküiség forradalmáról. Ezt a meghasonlottságot fedezhetjük fel Baudelaire híres versében, ahol ismét a felhőkkel találkozhatunk mint e meghasonlottság vehikulumaival. A *Le voyage*-ban a felhők az utazót, a modern költő idegenségét referencializálják:

Feladat III

(Baudelaire: *Le voyage*)

„Mais le vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!

Ceux-là dont les désires ont la forme des nues,
Et qui r^uvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vaste voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!”⁹⁵

⁹⁵OC. 122–123

„De igaz utazók csupán, kik mennek,
hogy menjenek s szívük mint léggömb ring odább,
kik bolygó végzetük sodrától nem pihennek,
s ezt hajtják egyre csak, nem tudva miért: Tovább!

E két versszak bizonyos szempontból ellentétes vagy még pontosabban éppenséggel meg hasonlott struktúrát alkot. A hasonlatok, amelyek az „igaz utazót” definiálni próbálják, nem konvergálnak. A felhők éppen e két hasonlat tengelyében helyezkednek el, mintegy összekapcsolva őket. Noha a felhő maga is metafora hordozója (az utazó vágyának metaforája), önmaga is meg hasonlott nyelvi aktus, egy kvázi-figura tárgya lesz: két, egymással inkomposszibilis értelemadó aktus megcélzottjává válik. Mindkét meghatározásban közös, hogy a természettel szemben fogalmazódik meg.⁹⁶ A felhők egyik esetben sem a természet magábanvalóját jelenítik meg, de különbségük már jelzi a modernitás két útját: az objektív természet kritikáját és egy új természet, a technikai anti-természet létrehozását, és vele az új sematizmust, még inkább az Új sematizmusát. Az első versszakban az utazás nem az úticélért történik, nem a városokért, tájékokért, hanem csupán a léggömb módján: véletlenszerűen. Az igaz utazó azonban felvállalja e véletlenszerűséget: „*De leur fatalité jamais ils ne s'écartent*”. Az utazó, az idegen nem a természet időtlenségének része, hanem a céltól a cselekvés felé forduló reflexív tekintet: utazni az utazás kedvéért nem más, mint az utazást önmagában tekintetni, nem céljának viszonylatában. A redukció az idegentől elszakíthatatlan. E redukzív világbanlét az irodalmi kijelentés egyik megcélzottja: a felhők, mint e kijelentés hordozói, a célelvű világgal szemben hozzák létre

kikben száz alakot, mint a felhők szeszélye,
ölt a vágy s mint újonc harcost ágyúk heve,
vonz új és változó, titkos kéjek veszélye,
minek még emberi nyelven nem volt neve!“
Tóth Árpád fordítása

⁹⁶ A felhők a *Le voyage* IV. részében sem a természet eszméjét jelenítik meg, hanem csupán a képzelet véletlenszerűségét.

„Les plus rich cités, les plus grands paysages,
Jamais ne contaient l'attrait mystérieux
De ceux que le hasard fait avec les nuages.”

„Láttunk dús tájakat, városok gazdag ormát
de nem vonzottak úgy, oly rejtelmesen,
mint azok, miket felhők szeszélye formált”
Tóth Árpád fordítása

értelmüket. Az utazó mint kóbor felhő olyan világbanlét, akinek egzisztenciája reflexív, azaz aki e világra idegenként tekint. Ne tévesszük össze az utazó idegenségét a turistáéval. A turista nem az utazásért magáért utazik, hanem a látvány felszínéért. A turista az újdonság megszállottjainak egyik legeldolgozottabb formája, aki nem csupán a modern társadalom egyik legjellegzetesebb figurája, hanem annak egyik legfontosabb terméke: a *par excellence* fogyasztó, aki tulajdonképpen kizárólag a fogyasztás módusában létezik. A turista idegensége a fogyasztó idegensége: azért áll kívül a mindennapok modern világán, mert annak legfontosabb célját teljesíti be, fogyaszt. Az utazó idegensége ellenben metafizikai idegenség: túllendül a világon, éppenséggel nem annak célját testesíti meg, hanem kérdőre vonja azt céljai tekintetében. Túllendülése azonban nem kiszakadás. Az utazó nem vizsgálja a világot kívülről, mint a tudós, és nem is hagyja azt magára, mint az askéta, hanem éppenséggel utazik benne: használja, éli, de mindig csupán tovahaladtában. Soha nem épít magának semmit: megfosztja magát mondén egzisztenciájától, mégis kihasználja világi énjét, a világban utazik.

A második versszakban azonban egyszerű „és”-sel („*Et qui rêvent...*”) az elsőhöz kötve az utazás más magyarázatát kapjuk: ez az újdonság nyomába induló utazó, aki már egyáltalán nem az utazásért magáért utazik, hanem éppenséggel az újdonságért, az ismeretlenért.⁹⁷ Ez a versszak már megelőlegezi a *Le voyage* VIII. részét, amely már egyértelműen az újdonságot nevezi meg az utazás céljának. Benjamin éppen erről (a VIII. részből) jegyzi meg, hogy egy új ideológia kialakítója: „*A flâneur* utolsó utazása: a halál. Célja: az új... Az új az áru használati értékétől független tulajdonság. Az új a látszat eredete, amely a képtől elidegeníthetetlen, amit a kollektív tudattalan állít elő. A hamis tudat kvintesszenciája, amelynek fáradhatatlan ügynöke a divat.” Az Új sematizmusa a modernség egyik elidegenedett paradigmája. A modern irodalmi nyelv nem az újdonság követése és követelése,

⁹⁷Noha csak a magyar fordításban szerepel az „új” szó, Tóth Árpád értelmező fordítása ez esetben helyes: ez a versszak már utal az újdonságra. Nagyobb baj, hogy az első versszakot szintén e gondolat mellett értelmezi, ahol valójában nincs jelen. Az „Allons!” „Tovább!”-ra való fordítása jól jelzi ezt.

ahogyan azt legtöbbször félreértik. Az csupán a legabsztraktabb felszíne. A modern irodalmi nyelv az idegenség tudatosulása, reflexiója, saját idegenségének felfedezése, ami ugyan szükségszerűen hozza létre az újat, de az nem a célja, hanem csupán tevékenységének eredménye. Ezért megközelíthetetlen a modern irodalmi nyelv története minden formatörténet számára. Aki Tinyanov módján – aki mindmáig a legfontosabb kiindulópont minden ilyen irodalomtörténet számára – a modern irodalmat formák kiüresedéseként és új formák létrejöttéként próbálja leírni, szükségszerűen csupán az irodalmi divat, a modern irodalmi sematizmus történetírója lesz.

Baudelaire költészete azért is lehet a modern irodalom paradigmája, mert egyszerre mutatja fel a modernitást meghasonlott és sematizált formájában: az utazó az utazásért és idegenért (redukálva és meghasonlottá téve) utazik a világban egyfelől, és az újdonságért másfelől. Útja forradalmi tett, de a forradalom, nem a világ felszámolása (az abszolút idegen), hanem annak meghasonlottá tétele: az abszolút idegen ábrázolása, mint amely mindig ott kísért végső lehetőségként, utazás határaként. Másik határa pedig a divat, az abszolút újdonságba fordult (sematizált) idegenség, amelytől legalább annyira nem tud megszabadulni, mint a forradalom lehetőségétől.

e. Az ugyanaz uralma

A műalkotás munkája az irodalmi nyelvben a szó árnyékának, néma oldalának láthatóvá tétele, az idegen ábrázolása. De ez egyben azt jelenti: láthatóvá tenni azt, amit a szó nem tudott a korrektúrak azonosság-rendszerébe foglalni, ami túl van az ugyanaz, az identitás urolmán.

Kitérő: Identitás és önmagaság

A szó mint fenomenalizáció, azaz mint sematizáció azon az alapelven működik,

hogy minden értelmet a korrektúrában foglal össze. A korrektúra fogalmát azonban nem szabad azonosítanunk az identitás-filozófiák hasonló fogalmaival. Az identitás-filozófiákban az azonosság előre adott, a konstitúció így reprezentációvá vagy kifejezéssé válik. Deleuze két formáját mutatta fel az ilyen reprezentáció alapuló filozófiáknak: az organikus és az orgikus reprezentációt. Az organikus reprezentáció egy genus, egy általános fogalom identitása alá rendeli az egyedit, a különbséget csak úgy ismeri el, ha annak van identikus alapja. Arisztotelész csak azt az eltérést nevezte különbségnek, amely egy genuson belül lép fel, mert az az eltérés, amelyben nincs semmi közös, nem nevezhető különbségnek. „Mert amik nem (genus) fogalom tekintetében különböznek, azoknak nincs útjuk egymáshoz, hanem messze esnek egymástól és összehasonlíthatatlanok.”⁹⁸ A genus identitása minden különbség alapja, az olyan dolgok, amelyek nem esnek egy genus alá, összehasonlíthatatlanok, a legnagyobb különbség keresése során nem jönnek számításba. Az orgikus reprezentáció ezzel szemben nem a genus, hanem a „jó végtelen” végtelen identitása, az Egész identitása alapján.

A korrektúrában konstituálódó identitás azonban nem a reprezentáció elvén alapul. Az identitás nem adott előre semmilyen formában a korrektúrával szemben. Husserl maga nem is az identitás kifejezést használta akkor, amikor az immanencia konstitutív tevékenységét le akarta írni, hanem az „önmagaság” [*Selbstheit*] fogalmát: identitása a transzcendens tárgynak van, a konstitúció folyamata csak az önmagassággal jellemezhető.⁹⁹ A fenomenalizáció identitás nélküli. Derrida éppen ezért nevezhette Husserlt olyan filozófusnak, akinél az igazság létrejön, és nem reprezentálódik.¹⁰⁰ Ennyiben a korrektúra mint fenomenalizáció olyan konstitúció, ahol nem adott előre a konstituált identitása, azaz a konstitúciót nem az identitás

⁹⁸ Aristoteles: *Metafizika*, Budapest, 1936. Fordította Halasy-Nagy József, 250.

⁹⁹ Lásd *Ideen* I. 81. „Das Erlebnis stellt sich, sagten wir, nicht dar. Darin liegt, die Erlebniswahrnehmung ist schlichtes Erschauen von etwas, das in der Wahrnehmung als »Absolutes« gegeben (bzw. zu geben) ist und nicht als Identisches von Erscheinungsweisen durch Abschattung.” (Kiemelés tőlem) valamint Uo. 207. „Das Noematische sei das Feld der Einheiten, das Noetische das »konstituierenden« Mannigfaltigkeiten. Das Manigfaltiges »funktionell« einigende und zugleich Einheit konstituierende Bewußtsein zeigt in der Tat niemals Identität, wo im noematischen korrelat Identität des »Gegenstandes« gegeben ist.” (Kiemelés tőlem)

¹⁰⁰ Jacques Derrida: *La voix et le phénomène*, Paris, P.U.F., 26. lásd még: III. Függelék 2. fejezet

vezérel. Ezért nem lehet a fenomenológiát identitás-filozófiának nevezni.

A fenomenológiai redukció éppenséggel olyan konstitutív folyamatot tár fel, amelyben semmi nem identikusan rögzített. Ez a paradoxon az, ami a fenomenológiát olyan vonzóná tette a huszadik század filozófusai számára: miközben a világ identitásának alapját keresi, megnyitja azt a végtelen identitás nélküli konstitúció, a korrektúra számára. Felmutatja, hogy az identitás mindig a folyamatban születik, a tudatfolyam lezárhatatlan passzív szintézisében. Amikor Husserl arról beszél, hogy a fenomenológiai redukció felnyitja az abszolút bizonyosság eladdig ismeretlen világát a filozófus számára, akkor egy állandó folyamatban lévő transzcendentális mező bizonyosságáról beszél. A folytonos kimozdulás bizonyosságáról, a korrektúra bizonyosságáról.

Azonban ha csak a fenomenalizáció (a korrektúra) folyamatát vizsgáljuk, akkor ezzel az „önmagasággal” még hasonló problémák adódnak, mint az identitással. A korrektúrák rendszerében a konstitúció a sematizációnak, az ismételhetőségen alapuló ugyanaznak van alávetve.

A meghatározás „megszakítatlan folyama – minden elkövetkező és folyton különbözőállás csalódásával – faktikusan következetes korrektúra formájában folyik le. Ez azt jelenti, hogy egy mindig előrenyúló megragadás, ami maga nem igazolt, mindig lecserélhetővé válik, és mindig le is cseréli magát, egy elvándorolt megragadással, ami a megzavart egyhangúságot visszaállítja, és magát – legalábbis a következőig – az elkövetkező tapasztalatban mint hatályban lévő igazolja.”¹⁰¹ A megragadás előrenyúlása és elvándorlása jelenti a korrektúra folyamatát és különbségét. Ez hangsúlyosan „megszakítatlan” folyamat: nem mintha ne lehetnének benne törések, mondjuk az észlelésben ne jelenhetnének meg képzleti modifikációk. Az ilyen törések a megragadás [*Auffassung*] husserli elméletének természetes részét képezik. Ám az is igaz, hogy ezek a törések abba a sorozatba illeszkednek, amelynek törvénye a „lecserélhetőség”, azaz hogy mindig lehetőségként konstituálódnak.

¹⁰¹ Edmund Husserl: *Erste Philosophie* II., Husserliana Band VIII. Den Haag, Martinus Nijhoff, 1959. 46

A lecserélhetőség mint a korrektúra alapelve az ugyanaz alapvető formáját állítja elénk. Ami lecserélhető, valamilyen értelemben az identitás talaján áll, megegyezik valamilyen formában azzal, amit a helyére állíthatok. Úgy látszik, Arisztotelész elmélete a különbségről itt új formát nyer. Nincs különbség identitás nélkül. Csakhogy itt az identitás két különböző formában jelenik meg, a fenomenológiai redukció az identitás egyik formáját a másira vezeti vissza: egyrészt identikus egy tárgy, amely végtelen konstitutív aktus szintetikus egysége, ebben az esetben a tárgy jól elkülöníthető, megkülönböztethető más tárgyaktól, ennyiben identitása problémátlan, mégis rejtélyes marad identitásának eredete, mindaddig, amíg nem vezettük vissza konstitutív alapjára. Vele szemben a konstitutív folyamat áll, amelyben azonban a különbség nem az elválasztás, hanem az áthatás alapján szerveződik: egy megragadás mindig rendelkezik egy együttvélt másik megragadással, az éppen adott horizontjával, amelyre később lecserélődhet. Ez többé nem a tárgyidentitás, a profilok végtelen sokaságának identikus egysége, hanem a konstitutív folyamat identitása, önmagasága, a korrektúra identitása. De a korrektúra „lecserélhetősége” mégsem a nem (genus) identitása. Nem az organikus reprezentáció identitása. A lecserélhetőségnek egyetlen kritériuma van: az, amire az előrenyúlást, illetve az éppen adottat lecserélem, *lehetséges* kell, hogy legyen. A lehetőség fogalmát itt a „korrektúrája szerint lehetséges” értelmében kell venni. A lehetőségnek ez a fogalma nem absztrakt, logikai lehetőség, Leibniz lehetősége, amelynek egyetlen kritériuma az ellentmondás-mentesség. De nem is egzisztenciális lehetőség, egy szubjektum, a *pour soi* vagy a *Dasein* lehetősége.¹⁰² Meghatározott lehetőség ez, az egymás helyére állíthatók olyan rendszerének lehetősége, amely a három korrektúra: az észlelés, az interszubjektivitás és a történetiség korrektúrája alapján lehetséges. Ezek a korrektúrák jelentik itt az önmagasság alapját. Az immanencia korrektúrái nyújtják azokat a lehetőségeket, amelyek alapján a lecserélődés folyamata lejátszódhat.

A korrektúra önmagassága egy lehetőségi mező identitása: az identitás benne nem reprezentálódik, hanem létrejön. Egy folytonosan változó, az interszubjektivitás, a történetiség és az észlelés által folytonosan kimozdított mező azonossága, amelyet a korrektúra lehetőségeinek mezejeként írhatunk le. Ezt a mezőt tekinthetjük olyan

¹⁰² A lehetőség fogalmának ezt az oppozícióját lásd: Sartre: *L'être et le néant*. 133.

transzcendentális *a priori*nak, ami meghatározza bármilyen megragadás lehetőségi feltételeit. Az ugyanaz új birodalma, ahol többé nem a logikai és nem is az egzisztenciális identitás (lehetséges világok és a lehetőség világa), hanem egy aszubjektív, ám nem formális lehetőségi mező identitása konstituálódik.¹⁰³ De éppenséggel mivel itt egy lehetőségi mezőről, látható és kimondható konstitúciójának folyton változó mezejéről beszélünk – azaz egy erdendően nem egyszer és mindenkorra adott identitás mezejéről – merül fel a kérdés: vajon valóban csak a korrektúrák által okozott változásokról kell itt beszelnünk? A változás ebben a mezőben mindig csupán a benne adott lehetőségek szerint történhet? Vagy adódhat olyan változás is, amely nem egyszerűen egy lehetőség valóra válása, hanem más lehetőségek létrejötte, egy *másik* korrektúra létrejötte?

Az identitás mezejének megváltozása a változás két olyan típusát állítja eléünk, amely persze jól ismert és számtalan vitát provokált már legalábbis az újkor kezdete óta. Reform és forradalom problémája azóta létezik, mióta a történeti változás problémává vált. De amit nekünk vizsgálnunk kell, az nem a forradalom legitimitásának, szükségszerűségének, hatókörének vagy holisztikus voltának problémái (noha mindezek a problémák kétségkívül felvetődnek az elemzés során), hanem sokkal inkább természetei. Az irodalmi nyelv forradalma nem tudományos forradalom, és nem politikai forradalom. Éppúgy az identitás mezejére vonatkozik, mint más forradalmak, de máshogyan vonatkozik arra. Az irodalmi nyelv nem egyszerűen megváltoztatja az identitás mezejét, hanem kiteszi azt a megsemmisítés veszélyének. Megtöri az ugyanaz uralmát, kérdésessé teszi a korrektúrát, kritika alá vonja a sematizációt.

Az ugyanaz uralma nyilvánvalóan a sematizált sematizmusban a legszembeszökőbb. A kimondásnak azok a formái, amelyek csupán a tiszta ismételésre támaszkodnak, a maga átlátszóságában mutatják azt fel. Ám a kérdés az, miképpen válhat a korrektúrák állandóan változó folyama ugyanazzá. Látnunk kell, hogy a korrektúrák lecserélhetősége és a sematizált sematizmus között lényegi kapcsolat áll fenn. Nem esetlegesen válik a korrektúra sémává, hanem saját természetéből következően: a lecserélhetőségben megvan az ismételés

¹⁰³Lehetetlen itt kitérnünk ennek a lehetőségi mezőnek a bővebb tárgyalására. Mindenestre egy aszubjektív fenomenológia, amely bevallottan szoros kapcsolatot ápol a materializmus egy bizonyos formájával, éppen itt verhet gyökeret.

magja. Ha egy észlelésben megragadok egy tárgyat, és ezt oly módon teszem, hogy e tárgyészlelésem bármikor lecserélhető egy másik *ugyanilyen* tárgyészlelésre (például ugyanennek a tárgynak más oldalról történő észlelésére, vagy egy másik tárgy észlelésére), miközben azonban az észlelés folyamata cseppet sem kerül veszélybe, folyamatos marad, akkor belátható, hogy az eredeti eseményhez való visszatérés továbbra is problémátlan – noha valójában sohasem ugyanahhoz az eseményhez térünk vissza (például bár ugyanarra a helyre állunk, nem ugyanabban az időben), de *ugyanazon az alapon*, az észlelés folyamatosságának alapján. Így az ismétlés érthetővé válik: a sematizált sematizmus csupán eltünteti ezt az alapot, és az ugyanaz kész sémáit hagyja meg.

Egészen más a helyzet például egy festmény észlelése esetében. A festmény magát az észlelést, az alapot változtatja meg. Firenzében a Santa Maria Novella templomban Masaccio *Szentháromsága* több korábban (a XIV században) készült freskó között helyezkedik el. Képzeljük magunk elé azt a kortárs szemlélőt, aki először látta meg a templom falán azt a képet, amit mi *trompe l'oeil*ként észlelünk: a szentháromság és a mellékalakok egy kápolnabelső – a Santa Maria Novella falába ágyazódó, abból nyíló kápolnabelső – ábrázoló, tökéletes *perspectiva artificialis* által megformált képen magasodnak a néző fölé. Mivel az enyészpont a kép alsó keretén helyezkedik el, a perspektíva majdhogynem megtegnai. A néző fölé magasodó kereszt nem csupán Isten nagyobb dicsőségét, hanem az új festészet új elveit is fennen hirdeti. A kortárs észlelés tekintete számára a megütkezés elkerülhetetlen volt. Minden, amit elképzelt kortárs befogadónk egy kép észleléséről eladdig gondolt, meg kellett, hogy rendüljön. Semmiféle lecserélhetőség nincs e két kép észlelésében: az egyik nem válthatja fel a másikat *ugyanannak* az észlelési mezőnek alapján. Panofsky, amikor a perspektívát szimbolikus formának nevezte, éppen erre gondolt: a *perspectiva artificialis* megszületése előtt az észlelésnek nem létezett az a lehetőségi mezeje, ahol a perspektíva lett volna az észlelési korrekció abszolút fogalma. Ám ennél tovább is mehetünk: ha nem a kortárs szemlélő, hanem saját nézőpontunk történeti fenomenológiájának feladatát végezzük el, akkor azt is észrevehetjük, hogy bármikor visszatérhetünk ahhoz az észlelési eseményhez, amelyet Masaccio oly radikálisan váltott le. Akként például, hogy az úgynevezett spanyol kápolnában Andrea da Firenze (a perspektivikus ábrázolást még nem ismerő) hatalmas freskókompozícióját az észlelés olyan

lehetőségi mezejének felmutatójaként tekintjük, amely éppen a mélység perspektivikus ábrázolásának folyamatosságával szemben képsíkok általi megszakíttottsága útján alakítja ki az észlelés transzcendentális mezejét, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogyan a kubisták próbálták a mélységet síkokra bontani, és egyben folyamatosságának hamis látszatát megszüntetni. E visszatérés lehetősége mutatja meg egy esemény ismétелhetetlenségét: egy tiszta esemény mindig túl van rendszerbefoglalhatóságának keretein.

f. Az irodalmi nyelv forradalma

Kitérő

Olvasás és forradalom

Az irodalmi nyelv felforgatja az identitás uralmát. Forradalmat hoz az ugyanazt-mondás világába. Ez a forradalom azonban specifikus forradalom: a költői nyelv forradalma. A filozófiai diszkurzus esetében olvasás és forradalom viszonyát Louis Althusser tisztázta. Feladatunk, hogy az olvasásnak egy más, a kritikai viszonyon, az irodalmi nyelven alapuló formáját dolgozzuk ki, amely nem osztja azokat a premisszákat, amelyek az olvasás althusseri elméletében inherensek. Althusser ugyanolyan immanencia-filozófus, mint Deleuze vagy Barthes. Forradalom-fogalma immanens, nem is ismer olyan forradalmat, amely az immanencián túlról érkezik.¹⁰⁴ Mint minden ortodox marxista számára, a forradalom számára szimptóma, az immanenciában adott ellentmondások szimptómája.

A *Lire le Capital* a kritikai olvasás két formáját különbözteti meg: az egyik olyan módon kritizál, hogy felhívja a figyelmet azokra a tévedésekre, amelyeket az olvasott szöveg elkövet: szembesíti azt vakfoltjaival, az általa nem látott összefüggésekkel, azokkal tehát, amelyek a szöveg horizontja számára

¹⁰⁴ A forradalom ilyen, nem várt hanem érkező (*ce qui vient*) formáját lásd: Jacques Derrida: *Marx kísértetei*, Pécs, Jelenkor, 1995. Fordította Boros J., Csordás G., Orbán J.

láthatatlanok, ám az olvasó számára láthatóak.¹⁰⁵ Ezt Althusser közvetlen, naiv és végső soron ideologikus olvasásnak tartja. Másrésztől létezik a kritikai olvasásnak egy olyan formája, amely nem egyszerűen a hibáknak az objektív, előre adott valósággal való szembesítéséből fakad. Olyan olvasás, amely az olvasott szöveg saját működésében talál rá kritikája tárgyára: arra a hiányra, amely egy fel nem ismert változás szimptomája, olyan értelem üres helyére, amely azért láthatatlan, mert nincs helye a láthatóság adott rendszerében, azaz nem a láthatóság adott horizontjához tartozik, hanem új horizonthoz, egy totálisan megváltozott horizonthoz. A szimptomatikus olvasás ilyen formája olyan üres helyekre lel, amelyek egy szövegben azért jelennek meg vakfoltként, mert a láthatóság többé nem egyéni nézőpont kérdése, nem annak függvénye, hogy a szöveg nézőpontja elől eltakarja-e valami az igazságot, hanem mert a vizibilitás olyan rendszerben értelmezhető, amely meghatározza, hogy egyáltalában véve mi látható, és mi láthatatlan. A láthatatlan ebben az értelemben nem más, mint az, amit a láthatóság rendszere kizorít, vagy egyenesen tilt. Az olvasás feltárta üres helyek olyan hiányok, amelyek egy másik rendszer együttes jelenlétének szimptomái. A láthatóság rendszerében lévő önellentmondások jelei, olyan forradalom előhírnökei, amely a láthatóság rendszerét kell, hogy megváltoztassa ahhoz, hogy e hiányok betölthetők legyenek.

Az olvasás e második formáját úgy is meghatározhatjuk, mint amely a szöveget válaszként kezeli, válaszként „egy olyan kérdésre, amelyet fel se tettek”.¹⁰⁶ A szövegben lévő hiány egy kérdés hiánya. Althusser a *Tőke* egy szöveghelyét elemzi, ahol Marx azt vizsgálja, miként cserélte fel a politikai gazdaságtan a „munka ára” fogalmát a „munkás termelésének vagy újratermelésének az árára”, anélkül, hogy ezt észrevette volna, mivel az első kérdés megválaszolása során megoldhatatlan problémákba ütközött. Ez a „quiproquo” olyan választ szült, ami nem az eredeti kérdésre adott válasz volt („mi a munka ára?”), hanem válasz egy fel sem tett kérdésre („mi munkás ára?”). Az a hiány, ami ebben a válaszban a kérdésre utal,

¹⁰⁵Louis Althusser, Étienne Balibar: *Lire le Capital* I., Paris, Maspero, 1968. 12–15.

¹⁰⁶Uo. 21.

valójában a kérdés megváltozásának szimptomája, annak a *forradalmi* változásnak, a feltehető kérdések totális megváltozásának szimptomája, amely elválasztja azt a kérdést, hogy „mi a munka ára?”, attól, hogy „mi a munkás újratermelésének ára?”¹⁰⁷ Ebben az értelemben az olvasás e formája *produktív* tudat feltételezésével jár. olyan produkció feltételezésével, amelyben a tudat tárgyával szemben nem a reflektáló (egy előre adott tárgyról képzetet alkotó), hanem az alkotó (egy még nem létező összefüggérendszer, transzcendentális mezőt létrehozó) viszonyban áll. Ez a produkció azonban nem egy transzcendentális szubjektivitás konstitutív tevékenységként írható le, hanem a transzcendentális mező (a láthatóság rendszere) reflexiójaként, önmagára hajlásaként.

Rögtön világossá válik azonban ennek a kérdésnek a mi problematikánkkal való kapcsolata, amint azt vesszük figyelembe, amit e hiány, az olvasásban feltáruló szimptóma *meghatározásáról* mond Althusser. Ez a hiány ugyanis meghatározott hiány. „Ez a *válasz által*, a válaszban magában, a »munka« szó közvetlen közelében lokalizált hiány semmi más, mint a válaszban a saját kérdése hiányának jelenléte, a *saját kérdésének* hiánya.”¹⁰⁸ E hiáynak ez a *jelenléte*, az, hogy a válaszban *saját* kérdésének hiánya van jelen, azt jelenti, hogy ez a hiány nem transzcendenciára utal. Éppen ellenkezőleg. „A láthatatlant a látható mint *saját* láthatatlant, *saját* tiltott látványát határozza meg, a láthatatlan tehát nem egyszerűen, hogy visszatérjünk a térbeli metaforához, a látható túlnanja, a kizárás külsődleges sötétsége – hanem éppenséggel a *kizárás bensőséges sötétsége*, a láthatóságban magában bensőséges, mivel a láthatóság struktúrája határozza meg.”¹⁰⁹ Az immanencia által definiált hiány egy jól ismert forradalmi politikaelméletre épül: a forradalom az adott társadalom ellentmondásaiból születik. Ellentétes érdekeltségekből és adottságokból, a kizárás által felosztott láthatóság és kimondhatóság és az egyenlőség e felosztáson túli adottságából, a meghatározatlan

¹⁰⁷ Marx: *A tőke* I. kötet. Budapest, Magyar Helikon, 1967. A fordító nincs feltüntetve. 591–593. Althusser i. m. 17–23.

¹⁰⁸ Uo. 22.

¹⁰⁹ Uo. 27.

egyenlőség fogalmának a meghatározott felosztással való ellentétéből születik. A forradalom így a benső ellentmondásból fakad.

Csak hogy az irodalmi nyelv nem a meghatározott forradalom hordozója, mert nem az immanencia forradalmának megvalósítója. Az irodalmi nyelv az immanenciában adott transzcendencia forradalma, az érdektelenség, és érdekektől való megfosztottság, a *désinteressement* forradalma.

Az irodalomban nincs semmi meghatározott. Fogalma kizárja, hogy politikaivá tegyük, elkötelezzük, és ugyanígy kizárja, hogy mentesítsük a politikától. Az irodalom merő forradalom. Ott kell kezdenünk, ahol Althusser kezdte: a közlésben lévő hiányok vizsgálatánál.

Az irodalmi nyelv rejtélyessége nem más, mint hiányossága. A szó immanenciája hiányoktól átjárt immanencia. „Itt az idő”, figyelmezteti férjét Lucrezia. De az „idő” Septimus számára többé nem adottság, hanem hiány. Evans hiánya, az idő más értelmének hiánya. Az „idő” definíciója a *Mrs. Dalloway*-ben minden, csak nem egy benső ellentmondás feltárása az újabb (forradalmilag megújított) immanens keretek felvázolásához. A *Mrs. Dalloway* szétveti az idő fogalmát. Felrobbantja a Big Ben idejét, miközben feltárja annak monotóniáját. Septimus öngyilkossága e felrobbant idő közvetlen következménye. De a felrobbantás, az idő értelmének szétszóródása nem valamilyen céllal történik. Nem valakinek az érdekében. Az idő szétszórása tökéletesen *désinteressé*. Forradalom a forradalomért. Tökéletes félreértése a *l'art pour l'art*-nak, ha azt konzekvenciák nélküli művészkedésnek fogjuk fel. Valójában a művészet *önmagáért való léte*, amely tökéletesen különbözik a valaki számára való lététől. Nem valakiért van, nem valakinek az érdekében szól. Ha így értelmezzük, csupán reflexív ítéletet alkotunk róla. Önmagáért szól, de az ugyanaz hatalma, monoton ismétlés hatalma ellenében.

Az idő definíciója nem a meghatározás értelmét hordozza. A definíció fogalmát Althusser az immanencia-filozófia nevében a következőképpen fejti ki: definiálni annyi, mint határtalanítani, de-finiálni, végtelenné tenni az immanencia mezejét, amelyben minden hiány bensőleg meghatározott, definiált.¹¹⁰ De az irodalmi nyelv nem ebben az értelemben alkot

¹¹⁰ Althusser i. m. 27.

definíciót. Olyan reális definíciót alkot, amely megnyitja a szót a csak nyomaiban jelenlévő idegen kontextusok irányában. A nyom – ahogy azt Lévinastól vagy Derridától tudhatjuk – a nem fenomenalizált, a nem-horizontban érkező feltűnése a fenomenalizációban. Nem csak abban az értelemben nem horizontban, ahogyan Althusser beszél a jelen horizontjáról, a láthatóság rendszeréről, hanem nem is a jövő horizontjában. A hiány az irodalmi nyelv definíciójában nem a jövő, vagy az új jelenléte. A hiány csupán a zavar jelenléte. Az idegen kísértésének jelenléte.

Definiálni az időt. Ez a *Mrs. Dalloway* szerint abban áll, hogy felnyitjuk az időt. Dologgá tesszük az időt, amely megjelenik Clarissa és Peter Walsh elmúlt szerelmeként, ami azonban nem egyszerűen a múlt képe a jelenben, hanem az időn túli, a monotónián túli idő elmúlt lehetősége. Olyan lehetőség, amely akkor, amikor realitás volt, egyáltalán nem tűnt ilyen lehetőségnek. Az irodalmi nyelv és a hozzá tartozó kritikai viszony ily módon hozza létre egy szó immanenciáját: felnyitja és szétszórja identitását. Az idő definiálása nem azt jelenti, hogy végtelenítjük az idő fogalmának mezejét, azaz hogy azt olyan lehetőségi mezőként fogjuk fel, amelynek immanens hiányai a változásért kiáltanak. Nem abban az értelemben beszélünk itt az idő fogalmának forradalmáról, hogy azt állítanánk, a monoton idő fogalmának uralmát egy új idő-koncepció, a tudat ideje venné át. Hogy a Big Ben ütését eltörölné egy új idő-keret, a csupán benső idő. Semmi ilyen nem következik a *Mrs. Dalloway*-ből. Ám nagyon is következik az a lehetőség, hogy a monoton és egyfolytában előrehaladó időben megjelenjenek a törések, más idők, amelyek felgyülemlenek, áthatolhatatlanná válnak, vagy éppen egészen kinyílnak és új világokat teremtenek, a nem-monoton világ lehetőségét hordozzák és hozzák a monotónia világába. Ezt a lehetőséget az a kapcsolat teremti meg, amelyet az irodalmi nyelv mint lehetetlent teremt meg. Lehetetlent abban az értelemben, hogy a monotónia idejében ennek a kapcsolatnak nincs helye (nem cserélhető le a korrektúrában), nincs valósága, inkomposszibilis. Megteremtése tehát a valóság megváltoztatása, egy lehetetlen lehetőség megvalósítása. A meg hasonlítás megannyi formája, amelyet a modern irodalom kitermelt, mind e forradalom katonái, az ugyanaz uralmának ellenszegülő harcosok.

A hiány itt ugyan valaminek a hiánya, de ez a valami az ugyanaz mezeje. Nem az, ami létrehozta, hanem az, amiben létrejött. Egyedül az meghatározott. Az ugyanazban lévő

meghatározatlan hiány az ugyanaz másikja: az ugyanaz által a transzcendenciába szorított, az ugyanaz immanenciájának transzcenciája. Semmi misztikus vagy deisztikus nincs ebben a másikban, ebben a transzcendenciában. Az immanencia hozta azt létre, az vetette ki magából, zárta némaságba. Minden idetartozik, ami nem ismételhető. Az irodalmi nyelv az ismételhetetlen, az egyszeri felé nyitja meg az immanenciát. De nem abban az értelemben, hogy a tisztán egyszerit próbálná megragadni. Azt próbálja megragadni, ami a fenomenalizációban egyszeri, ami a fenomenalizációban ismételhetetlen, a fenomenalizáció *eredetét*. Újra visszatérünk tehát az eredet filozófiájához, amelyet minden az ismétlésre alapozott filozófia meg akart haladni. De nem azért, hogy az „egyszer és mindenkorra” megalapozott eredetet kutassuk, hanem mert nincs forradalom eredet nélkül. A (költői) forradalom nem is más, mint a meghasonlott eredet. A szó immanensé válásának pillanata, az immanenciába betörő transzcendencia forradalmi pillanata egyedi esemény, mégpedig ismételhetetlen egyedi esemény. Nem alapoz meg semmit, nem lehet rá úgy hivatkozni, mint egy töréspontra, amely megváltoztatta az immanencia-síkot, amelynek eseménye volt. Mint eredet, nem egy rendszer eredte, hanem az ugyanazba írt zavar eredete. Minden egyes alkalommal, amikor visszatérünk hozzá, azaz amikor valóban olvasunk, újra kell teremtenünk az eredeti eseményt: zavarba kell esnünk idegensége láttán.

II. Tisztázat (Irodalmi nyelv és sematizált sematizmus)

a. Jel és fenomén

Az irodalmi művek olvasása során elsőként nem az irodalmi nyelvvel, hanem a ténytudóságában adott irodalmi művel találkozunk. Az irodalmi mű, az irodalom mint intézmény, a könyv ténytudósan jelenik meg számunkra. Ha pedig rákérdezzünk arra, hogy vajon mi is, az amiből felépül az irodalom ténytudósága, úgy a modern irodalomtudomány – éppúgy, mint a hétköznapi ember, ha túllendül a ténytudóságon – a jelet nevezi meg. Úgy tűnik, a jel az, ami az irodalom mélyében meghúzódik, a jelek elemzése vihet minket túl a tényeken és szabadíthat meg azoktól. Úgy tűnik, a jelek valamiféle szimbolikus rendszert alkotnak, amely a mindennapok felszíne alatt azokat meghatározza. A szemiotika hivatott a modern társadalom- és humántudományokban vizsgálni ezt a rendszert, és a huszadik század második felében már nem is találhatunk olyan területre a társadalom és kultúra mezején, amelyet érintetlenül hagyott volna. Környezetünk mindenestől jelrendszernek tűnik. Mindeközben ha az irodalom értelmezésének olyan formája bukkan fel, amely tagadja a jelszerűség uralmát, azt a szemiotika institutionális lovagjai azonnal figyelmeztetik arra, hogy ezzel figyelmen kívül hagyja az irodalom „nyelvi természetét”. Mintha jelszerűség és nyelviség ugyanazt jelentené. Az irodalmi nyelv azonban nem a jelszerűség, nem a szimbolikus értelemképződés mezején tűnik fel. Minden értelem idővel szükségszerűen alávetett az intézményesülésnek, a szimbolikussá váló átváltozásnak, ám születése nem ahhoz kötődik. Az értelem nem a rendszerben születik, hanem a rendszeren túlról érkezik.

A jel Saussure által felmutatott diakritikussága nem más, mint lényegi ismétlés. Semmiféle egyediség nem lehet jelszerű. Bármiféle jelenség csak általa válhat jellé, hogy ismétlődik. Nem jelenti ez azt, hogy valóban szükség lenne minden jel esetében annak egy már látott jelre visszamennie. Azt jelenti, hogy a jel mint jel számunkra *a priori* módon mint ismétlődés adott. Azaz az ismétlődés nem empirikus (a szokás által adott), hanem lényegi szükségszerűség ez esetben. Ha olyan jellel találkozunk, amellyel még sohasem találkoztunk, úgy lényegileg szükségszerű, hogy utal valamire. Nem csupán „tárgyára”, arra a valamire, *aminek* jele, hanem arra is, amit ismétel. Lehet a jel egyedi jelenség jele, de akkor is ismétli magát mint nem-egyedit. Mégis, lényegi különbség van az egyedinek az általánosban és az

ismétlésben való feloldódása között. Az általánosban való feloldódás által az egyedi megszűnik egyedinek lenni, egy szabály esete lesz, egy genus speciese, egy totalitás mozzanata. Az ismétlésben az egyedi ugyanaz marad, nem válik hierarchia részévé. Az ismétlés nem-hierarchikus módon szünteti meg az egyedi egyediségét.

Azonban ebben az ismétlődésben a jelet mint *ugyanazt* a jelet ismerjük fel. A jelet csak akkor ismerem fel jelként, ha *ugyanazt* a jelet már láttam valahol. Ezen „ugyanazság” azonban gondolkodóba kell, hogy ejtsen. Mi van előbb: az ismétlés vagy az identitás? Úgy tűnik, identitás nélkül nincs ismétlés, hiszen miként ismerném fel az ismétlődést, ha nem ismerném azt, hogy valami ismétlődik, azaz ugyanolyan, mint előtte volt. Ám fordítva is gondolkozhatunk: miként tekinthetnék egy jelenséget ugyanannak a jelenségnek, ha nem éppen az által, hogy ismétlődik? Mi a konstitutív ebben a viszonyban az identitás vagy az ismétlődés? Valójában ebben az esetben is, ahogyan minden hasonló esetben, a választ máshol kell keresnünk. Méghozzá éppen abban a mozgásban, ami az ismétlődéstől az identitásig folyik és vissza. Ez a mozgás nem más, mint a jelszerűség konstitúciója, és amit konstitutív *sematizmus*ként írhatunk le. A (primordiális) sematizmus az a folyamat, amely a jelszerűségben az egyszerűt ugyanazzá teszi, azaz ismételhetővé teszi az önmagában ismétелhetetlent, jelszerűvé teszi a jelenséget. Ez nem más, mint egyáltalán a jelenség, a megjelenő jelenlévő válásának feltétele. A jelenség csak azáltal válhat megjelenővé, hogy jellé válik, aláveti magát az ismétlés logikájának. Felesleges kérdés, hogy van-e valami az ismétlés előtt, olyan jelenség, amit az ismétlés ismétелne, mert az ismétlés előtt nem jelenség áll, hanem maga a sematizmus, amelyben a jelenség ismétléssé válik. Ám a sematizmus előtt nincs adva semmi, sem jelenség, sem jel. A sematizmus az, ami létrehozza a jelet azáltal, hogy ismételi a jelenséget, amit szintén ő maga hoz létre, és úgy hoz létre, mint amit ismétел. Kant ismeretelméleti naivitása éppen abban áll, hogy nem ismerte fel a sematizmus konstitutív erejét mind a jelenségekre, mind a fogalmakra nézvést, azt gondolta, hogy a jelenség valamiképpen adott már a sematizmus előtt. A sematizmus nem egyszerűen az általános fogalmak alá szubszumál, és még csak nem is – mint a reflexív ítélőerő esetében – kialakítja az általános fogalmakat az adott jelenségsokaságból. A jelenségek adottsága éppen úgy a sematizmusból származik, mint a jeleké. Konstitutív alapjuk nem más, mint a sematizmus.

Senkit ne tévesszen meg tehát a különbség általánosság és ismétlés között, még ha az egyik hierarchikus, a másik nem hierarchikus is, lényegi kapcsolat van közöttük. Igaz, hogy „minden formula, amely összemosásukat implikálja, hamis”,¹¹¹ ám hamis az a kép is, amely szerint függetlenek egymástól. És még ha azt elfogadjuk is, hogy míg „a csere az általánosság kritériuma, akkor a rablás és az adomány az ismétlésé. Tehát ökonomiai különbség van a kettő között”¹¹² – még ebben az esetben is azt kell mondanunk, hogy azért adódhat ez a félreértés – ismétlés és általánosság összemosása – , mert az ismétlés ugyanannak a logikának a része, mint az általánosság: a meghatározásé. Benne a jelenség soha nem marad egyedi, hanem mindig ismételt lesz. A sematizáció munkája mindkettőben közös: az egyedit az identitása által határozza meg. Éppolyan félreértése az ismétlés lényegének, hogyha nem vesszük észre benne az általánosság magját, mint amilyen félreértése a *Tőke* áru-fétis elemzésének, ha nem vesszük észre a munkában a csereérték magját. Az ökonomiai különbség feltárása még nem jelenti a transzcendentális látszat eloszlatását. Amikor a strukturalizmus az identitás és az általánosság szerkezetét kritika alá vonta, azért, hogy vele szemben a jelszerűség ismétlésen alapuló szerkezetét állítsa, akkor éppen azt nem vette figyelembe, hogy az identitás éppúgy megjelenik az ismétlésben, igaz, nem hierarchiába rendezve. Éppen ezért a jelszerűség struktúrájában nem lelhetünk ellenszert a Séma munkájával szemben. Azzal, hogy azt állítjuk, a jelek „vad áramlása”, azok zabolátlan játéka elfedődött, még nem leszünk képesek arra a szükségeszerű mozzanatra is rátalálni, amely ezt az elfedődést létrehozta. Valójában éppen azért fedődött el, mert jelekről van szó: munkájuk az ismétlésben, az ugyanaz ismétlésében áll.

A sematizmus az identitásra épül. Akár előre adott az (mint az általánosság hagyományos struktúrái – genus–species, meghatározó és reflektáló ítélőerő, abszolút fogalom, stb. esetében), akár nem (mint az ismétlés vagy a korrekció esetében), az identitás szervezi sémává az észlelet (érzéki értelem) mezejét. Az észlelés mezeje az észlelhetők (érzékelhetők és értelemmel bírók) mezeje. Mindazon identikus elemek mezeje, amelyek egyáltalán megragadhatóvá válhatnak. Létezik egy történetileg instituált transzcendentális mező, amely meghatározza, hogy mi az, ami észlelhető, és mi az, ami nem. E mező

¹¹¹Deleuze: *Différence et répétition*, 7.

¹¹²Uo.

munkája korrektúráként írható le. A korrektúrának itt azonban több értelmet kell tulajdonítanunk. Korrektúrának neveztük eddig azt a tevékenységet, amely által a jelenség dologgá sematizálódik: elnyeri teljes gazdagságát, egyszerű megjelenés-létét elhagyva észleleti, közösségi és történeti dologgá változik. Azt is nyilvánvalóvá tettük, hogy ebben a folyamatban konstitutív elsőbbsége magának a folyamatnak van, nem a jelenségnek vagy a dolognak. Ez azonban ebben az ideális formában csupán elméleti konstrukció. Egy jelenség soha nem csupán ezekben a korrektúrákban válik dologgá. Létezik egy másik korrektúra is, az elsőhöz képest külsődleges, ám valójában nem valami teljesen külső. Olyan korrektúra, amely nem egyszerűen a helyesbítés értelmében működik, hanem a kijavításában. Az első esetben a sematizmus, amely kialakítja az észlelhetőség mezejét, önmagában működik: folytonos önkonstitúciója a transzcendentális mezőnek, az identitás megállás nélküli korrektúrája, ahol minden egyes változás magára a sematizációra is visszahat. Itt nincs olyan Séma, amelyet rögzíthetnénk: olyan folyamatról van ugyan szó, amelynek célja az identitás rögzítése, maga ez a folyamat mégsem rögzített. Ezzel szemben a már identitáskusan rögzítettek, a már sematizáltak, e konstitutív folyamat temékei létrehozhatnak egy másik korrektúrát is, amely egy Sémához igazítván kijavítja a konstitutív folyamatot. A *kijavítás* tehát egy már adothoz való igazítást jelent.

E második korrektúra az, amit sematizált sematizmusnak nevezünk. Itt az észlelhetőség konstitúciója más értelmet nyer: többé nem az válhat észlelhetővé, ami a folyamatos korrektúrában e korrektúra szabályait is átalakítva észlelhetővé teszi magát, hanem az, amit a már észleltelek rendszere megenged. Márpedig az, amit a már észleltelek rendszere megenged, nem más, mint az, ami ismételhető. Ez a rendszer *szemiotikai* rendszer: jelrendszer, ami a jel *a priori* ismételhetőségén alapul. A jel identitása nem előre adott az ilyen rendszerben, de az ismételhetősége igen. Ebben a sematizációban a jelenség nem dologgá válik: nem a sematizációs mozzanatok (korrektúrák) szintetikus egységévé válik, hanem jellé, sémák ismétlésének rendszerévé. A korrektúra, ami a sémát nyújtja, eltűnik, és marad csupán a séma. Úgy tűnik, működik egy második sematizmus itt, a sematizmust sematizáló sematizmus, amely elfedi a konstitúció munkáját, és oly módon nyújtja számunkra a jelek világát, mint az ismétlődés világát. Ez a (sematizált) sematizmus szükségszerűen folyik a konstitutív (primordiális) sematizmus munkájából. Tulajdonképpen

csupán tökélyre viszi a korrektúra sematikus munkáját: ismétél. Ám azzal, hogy az ismétlést ugyanannak a jelnek az ismétléseként mutatja, egyben szembe is kerül a konstitúcióval, szembefordul vele, önállónak mutatja magát vele szemben, azaz séma-fétissé válik. Az ismétlés eltűnik, marad csupán az ismételt mint identikus, azaz mint olyan egyed, amely az ismétlés által részesül a jelrendszerből. A jel mint séma-fétis eltünteteti saját konstitutív alapját, és olyannak mutatja magát, mintha független volna attól.

Éppen ezért akkor, amikor a jelszerűség konstitutív sematizmusát kutatjuk, nem a jelszerűség, hanem éppenséggel a konstitúció mibenlétére kell rákérdeznünk. E rákérdezés pedig azt jelenti, hogy nem az ismétlést mint konstitúciót vizsgáljuk, hanem az ismétlés konstitúcióját. Ez a vizsgálat tehát azzal jár, hogy kiszakítjuk magunkat az ismétlés világából, és az ismétlésre, még pontosabban a sematizációra magára tekintünk, függetlenül attól, hogy maga ez a kiszakadás ki van-e téve az ismétlődésnek vagy sem. Persze ez a „függetlenség” nem azt a látszatot akarja kelteni, mintha egyszer és mindenkorra megszabadulhatnánk az ismétlés uralmától. Éppenséggel olyan módon válhatunk csak szabaddá, hogy ezt a kitettséget mintegy felfogjuk magába a kiszakadás aktusába. Nem gondoljuk azt, hogy mi magunk valaha is mentesek lehetnénk a sematizációtól, hanem éppenséggel a sematizáció mozgását meglövelve, azt kihasználva lendülünk túl, és hagyjuk magunk mögött azt. Azt a részt kutatjuk, ahol a sematizmus megbicsaklik, ahol működése problémává válik. Ez által tárul fel számunkra a sematizmus, a jelek világa mint *fenomén*, mint immanenciájában (sematizmusában) megjelenő.

Amikor az irodalmi nyelvet mint fenomént vizsgáljuk, akkor tehát az irodalmi nyelv szemiotizálása ellen emelünk szót. Látnunk kell, hogy a szemiológia nem egyszerűen egy tudományos divatjelenség a huszadik század második felében. Valójában a sematizált sematizmus, az ugyanaztmondás társadalma szükségszerűen termelte ki a maga reflexióját, amelynek gondosan behatárolt terjedelme nem veszélyezteti a jelszerűség, majd azon kifejlődő tényszerűség uralmát. Jellemző, hogy mindazok, akik a jelszerűség elemzését valóban kritikai feladatnak tekintették ebben az időszakban, azok végső soron túljutottak a szemiológián. Ezt azonban az irodalomtudomány szemiológusai nem igazán szeretik észrevenni. Sokkal könnyebb ugyanis az „irodalom nyelvi természetéhez” fellebbezni, mint megvizsgálni az irodalmi nyelv konstitúcióját.

b. Az interszubjektív mindennapiság sematizált intencionalitása

Az interszubjektív közösség kommunikációjában a nyelv éppen úgy, ahogyan minden más megnyilvánulás (tevékenység) olyan cél-sémarendszerbe illeszkedik, amely előre meghatározza a megnyilvánulás alanyának nyelvhasználati lehetőségeit. Cél-sémarendszeren itt azoknak a lehetőségeknek a rendszerét értjük, amely az interszubjektív közösség tagja mint nyelvhasználó (tevékenykedő) szubjektum számára a tárgyi világot konstituálja. A tárgyi világ, azaz az intencionális aktusok lehetséges megcélzottjainak világa közös világként konstituálódik, ami kizárja azt, hogy bizonyos tárgyakat csak a sajátomnak, mások által elérhetetlennek gondolják el. Az intencionális aktus (jelen esetben nyelvhasználat) csak abban az esetben „találja el” célját, amennyiben illeszkedik ebbe a közös világba, csak annyiban „igazolódik be”, amennyiben egy közös tárgyra vonatkozik. Ellenkező esetben korrigálni vagyok kénytelen nyelvhasználatomat (a kommunikatív nyelv a második értelemben korrektúrázza nyelvhasználatomat).

A nyelvhasználat tárgyai ezen aktus céljai. Ez nem azt jelenti, hogy adottak lennének az aktus előtt, hanem éppenséggel azt, hogy az aktusban csak olyan módon konstituálódhatnak, hogy bizonyos sematikus kereteknek engedelmesskednek. Ezek a sematikus keretek hozzák létre az intencionális aktus célját, mint „valóságos”, azaz mint interszubjektív cél-sémát. Az ilyen cél-séma biztosíthatja csak azt, hogy az aktus nem légtüres térbe érkezik, hogy nem értelmetlen kifejezésként születik meg, hanem értelmesként, azaz mások számára érthetőként. A kommunikáció sematizmusa ebben az értelemben interszubjektív konstitúció, ahol az interszubjektíven biztosított közös világ megteremtése és fenntartása az a ki nem mondott, ám mindig jelenlévő szervezőelv, amely kijelöli a tevékenységek lehetséges körét. Ez az interszubjektív konstitúció nem más, mint a társadalmi életvilág, amelyben minden egyes cselekedet azáltal kap értelmet, és azáltal válik értékessé vagy értéktelenné, hogy elősegíti vagy gátolja az életvilág közös teljesítménnyé válását. Azaz

az egyedi cselekvések azáltal válnak közössé, hogy részt vesznek a közös elv alapján kialakított, ám nem feltétlenül közös céllal rendelkező életvilág kialakításában. Ez által válik elismertté a cselekvő mint e cselekvés *szubjektuma*, azaz mint az interszubjektív életvilág ágense, konstitúciójának részese.

A sematizmus keretei viszont bizonyos értelemben előre adottak, azaz maguk is sematizáltak. Nem azt jelenti ez, hogy csak bizonyos mondatokat mondhatok ki, hogy csak bizonyos állításokat fogalmazhatok meg, hanem azt, hogy állításaimnak viszonyban kell állniuk a már elhangzott állításokkal, hogy más állítások meg fogják határozni, azaz hogy diakritikusan kondicionált. E diakritikus meghatározottság szintetikus egységbe foglalja, együttműködik más állításokkal és megnyilvánulásokkal és olyan közös megnyilvánulás-univerzumot alkot, ahol a megnyilvánulások egymásra utalva szimbolikus (jelszerű) totalitást alakítanak ki. A jelszerűség azt jelenti, hogy valami megalapozottként, nem-egyszeriként, ismétlődőként jelenik meg. A szimbolikus szintézis a nem-egyszeriség alapján sematizáló szintézis. Azaz a megszólalásnak ismételnie kell más megszólalásokat ahhoz, hogy egyáltalán megszólalásként legyen felismerhető és hogy a szintetikus egységben ezen szintézis mozzanataként szerepelhessen. Ám ez a tulajdonság már túlmutat a világ interszubjektív konstitúciójának sematizmusán, sőt mintegy azzal szemben lép fel. Az ismétlés sematizmusa jellé válva függetlenedik interszubjektív alapjától, és az egyes aktusok közösségét már nem az, hanem a pusztán ismételt ugyanaz biztosítja.

Az ismétlés ökonómiája még nem a csere ökonómiája. Azáltal válik azzá, hogy az aktusszubsztémum már észre sem veszi, hogy ismételi, és ezzel éppen szubsztémumát, interszubjektív elismertségét veszíti el. A közhely a jelszerű csere legfontosabb megnyilvánulási formája. A közhelyek használata a sematizált sematizmus társadalmában nem a kivételt, hanem a szabályt jelenti. Hogy valami közhelyes, az általában csak akkor tűnik fel, ha a közhelyet „ősdi közhelynek” nevezzük. Ha azonban a megszólalásmód nem divatjamúlt, akkor legfeljebb „trendi szójárásnak” tarjuk. A közhely az ismétlés abszolútuma, a sematizmus tulajdonképpeni végpontja. A közhely kimondásakor a megszólaló semmiféle alkotó kapcsolatban nem áll saját beszédével, azaz már nem az interszubjektív megszólalás-sémához való illeszkedése és szubsztémumának így nyert interszubjektív elismerése fontos számára, hanem egyszerűen a már kimondott újrakimondása. A kimondott itt már csak

cseréértékkal rendelkezik. Felcserélhető más közhelyekre, akár vele tökéletesen ellentétes értelműekre is, mert nem érint semmit, amit szubjektivitásnak nevezhetünk. Ha valaki közhelyesen beszél, egyáltalán nem ér minket meglepetésként, ha elvi alapon össze nem illő állításokat fogalmaz meg, mert megszólalásának semmi köze az elvekhez. Alkalmaz bizonyos kifejezéseket, amelyeket azonban nem az határoz meg, hogy az ő sematizáló szándéka (interszubjektív aktivitása) mit célzott, hanem az, hogy milyen diskurzusközösség tagja, hogy miféle megszólalásmódokat ismételhet.

A sematizmus mint az ismételés konstitutív alapja még nem séma-fétis, ám szükségszerűen válik azzá, ha figyelmünk nem fordul felé, és csak az ismételést, a jelet látjuk benne. Ám mi az, ami figyelmünket egyáltalán ráterelheti az ismételés munkájára, hogyha éppen az ismételés mint az interszubjektív életvilág konstitúciójának médiuma az, ami a séma fétist létrehozza? Ha az ismételés sematizmusa szükségszerűen a szimbolikus megszólalásmód ugyanazt-mondásához vezet, akkor mi az, ami egyáltalán ellentmondhat ennek a szükségszerűségnek? Az irodalmi nyelv éppen a nem-sematikus értelemképződés helye, ahol ez a lehetőség egyáltalán felmerül. Az irodalmi nyelv ugyan szintén részét képezi a sematikus interszubjektív életvilágnak, ám miközben része annak, bizonyos értelemben ki is lóg abból, részesül az idegenből, abból, ami nem-megjelenő, azaz nem interszubjektív. Az irodalmi nyelv közlés, és nem kommunikáció; ezért alanya nem a sematizált szubjektum (sem az interszubjektív elismertség értelmében vett primordiális sematizmus szubjektuma, sem a sematizált sematizmus szubjektivitás nélküli szubjektuma), hanem olyan meghasonlott szubjektum, amely egyszerre jelen van az interszubjektív világban, és alkotja e világ másikat, azt, ami soha nem lehet jelen. Ily módon éppen a sematizmust kérdőjelezi meg, arra mutat rá, azt teszi dologgá.

c. Az irodalmi nyelv mint intencionális szerkezet

Az irodalmi nyelv az értelem születésének a helye, az irodalmi műalkotás konstitúciójának forrása. Mint ilyen, soha nem azonos a „szöveggel”, a könyvben kinyomtatott jelek összességével. Irodalmi nyelvnek nem valami elszigetelt vizsgálati tárgyat

nevezünk, amelyet önkényesen képesek lehetnénk szembeállítani más mozzanatokkal, és azt állítani róla, hogy ez lenne az irodalomelméleti elemzés kiindulópontja. Azaz a szerző–mű–befogadó hármasság feltételezése nem csupán meddő, hanem kifejezetten káros és félrevezető. Az irodalmi nyelv e három mozzanatot egységben tartalmazza. Pontosan ezt jelenti az, hogy az irodalmi nyelv sajátos intencionális struktúra.

Az irodalmi nyelv mint intencionális struktúra megjelenése szövegszerű. Ezen azonban továbbra sem csupán azt a szűkebb értelemben vett szöveget kell értenünk, ami a fehér lapon megjelenik előttünk az olvasás során. A szöveg az a keresztlül-kasul átgárt és kitett médium, amelyben az irodalmi nyelv mint aktus, mint tett megjelenik. A szöveg az az interszubjektív tér, amelyben a mű egyáltalán intertextusként megszülethet. Azok a kényszerek és azok a szabadságok, amelyek eme interszubjektív mezőben – mint az interszubjektivitás felhasítója – az irodalmi nyelvre hatnak.

Mégis, amikor az irodalmi nyelv fenomenológusa szöveget értelmez, rendszerint egyetlen irodalmi megnyilvánulást vizsgál. Mi okozza e szűkebb értelemben vett szöveg (mint egyetlen mű, egyetlen életmű, egyetlen korszak, stb.) kitüntetett voltát a szöveguniverzum más szövegeivel szemben? Éppen az, hogy az irodalmi nyelv sohasem csupán ismételhető. Mindig mint intencionális teljesítmény, mint tett értelmezendő, nem pedig mint üres struktúra. Egy intencionális teljesítmény pedig mindig egyedi. Éppen ez által válik egyáltalán teljesítménnyé, közléssé, ezáltal különbözik az egyszerű kommunikációtól. Ebből ered, hogy az irodalmi nyelv fenomenológusának feladata az intencionális teljesítmény és körülményeinek vizsgálata, ahol e körülmények csupán az intencionális teljesítmény *tekintetében*, annak *függvényében* tárgyalhatók. A vizsgálat témája lehet bármilyen megnyilvánulás, nem csupán egyetlen irodalmi mű. Ami az irodalmi nyelv fenomenológiájának megkülönböztető jegye, az az eredet mint intencionális tett kutatása. Egy teljes irodalmi korszak esetében az, ami számunkra kutatandó, az e korszak eredete, nem a faktikus eredet értelmében, hanem annak a tettnek az értelmében, amelyet a korszak – kifejtve vagy kifejtetlenül – hordoz. Ugyanígy ha csak egyetlen szöveg vizsgálatunk tárgya, akkor is e szöveg eredete – az azt konstituáló intencionális aktusok – válnak témánkká. E tett (konstitutív aktus, vagy aktusok sokasága) kontextusa, illetve a kontextus meghasonlásai csak mint ezen tett kontextusa, az *azt* konstituáló (és instituáló), azaz az *ő számára* adott

körülmény (lehetőségi feltétel), illetve az *ő számára* adott idegen (nem-konstitutív, azaz „lehetetlenségi feltétel”) tűnik fel.

Ebben az értelemben vizsgálatunk annak ellenére nem válik szociológiává, hogy a szöveguniverzumot kertetelés nélkül megfeleltetjük annak az interszubjektív, kommunikatív közösségnek, amely a társadalom szövedékét alkotja. Számunkra e szövedékből egyetlen szál, egy felfeslő szál követése érdekes: az irodalmi nyelv által meghasonlottá tett szövedék utáni nyomozás. Az irodalmi nyelv elválaszthatatlan az interszubjektív kommunikáció, azaz a társadalom szövegétől, ám nem azonos azzal. Ilyen értelemben fogunk fel egy szűkebben vett szöveget az irodalmi nyelv manifesztációjaként, vagy még inkább szimptómájaként. Szimptómájaként, hiszen a jelek világa mögött mi az életet kutatjuk: azt a tettet, ami szükségszerűen csak mint jel jelenik meg, mint ami maga helyett csak eltörlésének – a kommunikatív világba való betagozódásának – nyomát hagyja számunkra.

Ez a tett semmilyen értelemben nem azonos a szerző tényszerű tétével. Nem a megírás és annak körülményei vizsgálódásunk tárgya. Csupán egy intencionális aktus megszületésével foglalkozunk. Mit jelent itt az intencionális aktus kifejezés? Az irodalmi szöveg értelmet állít, hoz létre, konstituál. Az intencionális aktus által adott értelem azonban nem egyszerűen üres (nominális) definíció, nem egyszerűen megnevezi tárgyát, ellátva azt *differentia specificatio*ival, hanem mirevalóságában állítja élénk. Az intenció mindig valaki számára adott, valaki világának részét képezi. Ez a valaki jelen esetben nem más, mint az az interszubjektív közösség, akinek környezetében a megnyilvánulás elhangzik. E közösség határozza meg az intencionális aktust oly módon, hogy annak korrelátumát mirevalóságának (mibenlétének és ígylétének) lehetséges körét – konstitúcióját – kijelöli. Az interszubjektív konstitúció azt jelenti, hogy az intencionalitást mint közösségi aktust kell elgondolnunk. Világos, hogy nagyrészt így van ez az irodalmi nyelv esetében is. Mégis, az irodalmi nyelv (amennyiben igényt tart erre a névre) mindig visz a kommunikatív szituációba egy nem értelmezett, egy ismeretlen, egy valamiképpen zavaró elemet: a kommunikatív aktus *meghasonlik*. Nyilvánvaló, hogy ez az elem nem szükségszerűen jelenik meg (azok, akik csak szó szerinti értelemben tanultak meg olvasni sokszor észre sem veszik), ám a lehetősége felbukkan. A szó igazi értelmében csak az ilyen elemmel ellátott intencionális aktust nevezhetjük intencionális tettnek. Ebben az esetben lehetőség nyílik az értelemezetlen

értelmezésére, az idegent újdonságként azonosítva megteremthetjük helyét az interszubjektív közösség már értelmezett, instituált szimbolikus (jelszerű, sematizált) rendszerében. Ezzel azonban rögtön le is mondtunk arról, hogy tettként értelmezzük, és csupán a tett tényszerű emlékeként (egy évszám, egy név stb.) él tovább az interszubjektív valóságban.

Ha mint tethez akarunk visszatérni hozzá, akkor ez azt jelenti, hogy vissza akarjuk adni minden kritikai erejét, minden zavaró idegenségét, minden nem-egyértelműségét. Ekkor manifesztációjában (az irodalmi szövegben) azt azt intencionális mozzanatot keressük, ami még nem vált jelszerűvé, még nem rendelődött alá a szimbolikus institúciónak. Ám hiába is hihetnénk azt, hogy a tettet a maga tiszta anarchiájában, vad érintetlenségében találhatnánk. Hiszen ebben az esetben éppenséggel a megjelenésre nem lenne semmi esélye. Valami, ami tisztán értelmetlen, az csupán értelmetlen. Az idegen viszont csakis mint meg hasonlós léphet fel az intencionális aktus testén, mint valami, ami ettől az aktustól különbözik el, mint ami annak a másíkjá. Ez azt jelenti, hogy minden intencionális aktus feltételez valamit, amit jelenségnek (megjelenőnek) nevezhetünk, és ami ezen intencionális aktus tárgya mellett szintén az aktus által konstituálódik. Még pontosabban az intencionális aktus tárgya az intencionális aktusban mint jelenség konstituálódik. A fenomenológiai redukció nem is más, mint a megjelenésre való redukció, e megjelenés, azaz a jelenség és jel dologgá tétele, visszairása a jelnek saját konstitutív környezetébe. Ahogy mondtuk, a jelenség semmilyen értelemben nem előzi meg a dolgot, a sematizáció egyaránt konstitutív mindkettő számára. Mármint az irodalmi nyelvben meg kell különböztetnünk még egy mozzanatot, amely a meg hasonlós hatására tűnik fel benne. Az irodalmi nyelv intencionális korrelátumai (tárgya tág értelemben) nem csupán jelenséggént jelennek meg, hanem e jelenségen feltűnik valami, ami maga nem-megjelenő. Ahhoz, hogy az irodalmi nyelvet mint intencionális tettet kezelhessük el kell számolnunk a nem-megjelenővel. Minden olyan esetben amikor tettel találkozunk szükségszerűen ott van a nem-megjelenő, a nem-sematizált, azaz az idegen. Csak ehhez az idegenhez való tartozása révén képes egy aktus tetté válni, azaz mássá mint egyszerű ismétlés.

Mivel azonban nem csupán irodalmi nyelv visz meg hasonlottságot a kommunikatív valóságba (ha így lenne, akkor minden, ami nem-egyértelmű, azt irodalomnak kellene tartanunk – ez még akkor is elfogadhatatlan, ha nem-egyértelműsége itt többet értünk, mint

egyszerű többértelműséget), ezért arra is fel kell figyelnünk, hogy az irodalmi nyelv mint intencionális aktus valami mással is különbözik a kommunikációtól: redukált. Tárgyat mint lényegét állítja, noha egyben e lényeg tárgyasítását is elvégzi. Éppenséggel ezt neveztük *dologiságnak* a fentiekben. Az irodalmi nyelv, amikor szó-dolgokat definiál kettős fekladatot hajt végre. Nem egyszerűen a világban értelmezi az általa konstituált tárgyiságot, hanem a egyben a világot értelmezi a tárgya által. Nem csupán a „realizmusban” van ez így, hanem az irodalmi nyelv minden megjelenési módjában. A redukció sokféle formát ölthet, és már tulajdonképpen azzal is túl sokat állítottunk, ha azt mondtuk, hogy „értelmezi” világát. Éppenséggel azért ragaszkodunk a „redukció” fogalomhoz, mert nem csupán „értelmezésről” beszélhetünk. Amikor Tristan Tzara a világot jelekre redukálja, majd azokat értelmetlen darabokra töri, ezt a műveletet nehezen nevezhetnénk „értelmezésnek”, nagyon is nevezhetjük azonban redukciónak. A redukció az irodalmi nyelv intencionális struktúrájának olyan lényegi mozzanata, amely a meghasonlással együtt minden irodalmi mű transzcendentális lehetőség- (és lehetetlenségi-) feltételéhez tartozik.

Az irodalmi nyelvhez mint intencionális struktúrához a szerkezeti sajátosságainak megfelelő *korrelátumok* csatlakoznak: redukált és meghasonlott tárgyiságok. Ezek a tárgyiságok szükségszerűen részét képezik a kommunikatív valóságnak (az interszubjektív világnak). Azonban mivel redukáltak és meghasonlottak, egyben ki is lógnak abból, felfüggesztik azt (az idegenhez is tartoznak). Úgy is mondhatjuk, hogy szubjektív színezetet adnak az interszubjektív világnak. A szubjektivitás mint olyan a lehetetlenség jelenlik meg, amely a meghasonlás által előáll és a redukció által feltűnik (feltűnő lesz: egyszerre abban az értelemben, hogy észrevéteti magát, és abban, hogy csupán feltűnik, de nem jelenik meg, nem lesz jelenlévő). Szubjektív az, ami soha nem lehet interszubjektív. Az, ami soha nem lehet mindenki számára adott. Éppen ezért soha nem jelenhet meg az irodalmi műben mint meghasonlott és redukált tárgyiságban. Azonban az ilyen tárgyiság mindig hordozza magán, mint valami furcsa csillogást vagy színárnyalatot, amit képtelenek vagyunk megnevezni. Feladatunk nem is az, hogy megnevezzük, hanem, hogy eredetében (lehetőségében és lehetetlenségében) ragadjuk meg.

Az meghasonlott és redukált tárgyiságok (az irodalmi művek, illetve maga az irodalom) két egymással összekapcsolt, ám nem egymás korrelátumaként létező tárgy-

típusban manifesztálnak: az irodalmi nyelv *művilágot* és *műstruktúrát* konstituál. Egyik a másik nélkül elgondolhatatlan, mégsem mondhatjuk azt, hogy a világ a struktúra korrelátuma lenne (hogy a struktúra konstituálná a világot) vagy fordítva. A konstitutív eredet maga az irodalmi nyelv, amely nem egyszerűen a mű előzetes struktúrája, vagy a művilág előzetes tervezete. Nem arról van szó, hogy valamilyen – időbeli vagy logikai – értelemben megelőzhetné a struktúra a világot vagy a világ a struktúrát. Ami mindkettőjüket megelőzi az az irodalmi nyelv mint konstitutív eredet és mint az idegenség hordozója. Ezt a vitát egyetlen csapással kell megszüntetni: azt a tettet kell megragadni, amely e tárgyiságokat a maguk komplexitásában (meghasonlítottként és redukáltként) lehetővé (és lehetetlenné) teszi. Mindamellet persze meg kell különböztetnünk e két tárgyiságot adottságmódját illetően. Míg a művilág „csupán” transzcendensen, addig a műstruktúra immanensen adott az irodalmi nyelvben, mint azok korrelátumai. A művilág az irodalmi nyelv konkrét megvalósulásában – azaz egyszeri tettként értve – kialakított olyan tárgyiság, ami a struktúra által struktúrált, a benne megjelenő, azaz a benne kitakartságokat elszenvető eredeti egész. A művilág több, mint a mit a struktúra látni enged. A művilág az, ami ha egy ablaknak vesszük a struktúrát, akkor a látott világot jelenti, azaz amely egyszerre alkotja az általunk látott képet, és a horizont általunk nem látott, ám mindig hozzáértett részeként a látottat meghatározó világegészt. Az, amit a strukturailták az elbeszélő művek esetében fabulának neveztek. A művilág az a tér, amelyet a struktúra felvázol, ám nem tölt teljesen ki. Ám az, hogy a struktúra felvázolja nem jelenti azt, hogy ő hozná azt létre. Csupán azt jelenti, hogy ő határozza meg láthatóságának kereteit.

Az irodalmi nyelv intencionális struktúrái számtalan manifesztációban azonosíthatóak. Nyilvánvaló, hogy itt történeti és műfaji esetlegességek éppúgy közrejátszanak, mint kulturálisak. Az, hogy az irodalmi nyelv fenomenológusa a tróposokat, vagy a a test-írás paradigmáját vizsgálja-e az adott intencionális tettől, tehát magától a dologtól függ. Semmiféle biztos előrejelzés nem adható az intencionális struktúra konkrét megvalósulását illetően, hiszen éppen ezt jelenti a meghasonlott struktúra idegensége: zavart támaszt, nem előrejelezhető. Az, amit itt megkísérünk, az nem lehet más, mint a legüresebb lényegi mozzanatok felvázolása, ami végtelen távolságra van magától az irodalom fenomenológiájától, az egyedi tett kutatásától..

d. Az intenció redukált modifikációja

Az irodalmi nyelv lehetőségként hordozza a cél-séma által kialakított tárgyiságok világának redukcióját. Ez két dolgot jelent: (1.) lehetőségként hordozza és nem szükségszerűségként, (2.) a tárgyiságokat (az interszubjektív valóságot) azok sematizmusában ábrázolja, azaz megjelenési módjukat teszi tárgygyá. De ehhez hozzá kell fűznünk egy harmadikat is: (3.) ez a tárgygyá tétel már egyben egy más világ állítása is.

A redukció, amit az interszubjektív valóságon az irodalmi nyelv végrehajt soha nem szükségszerűen megy végbe. A sematizált cél-rendszer ereje képes az irodalmi nyelv megnyilvánulásait is saját uralma alá hajtani. A sematizmus jellé alakítja az irodalmi megszólalást: már mondottakra egyszerűsíti, már ismertekre vezet vissza, azaz értelmezi. Az értelmezés pedig célokra utalja az irodalmi nyelvet: az interszubjektíve biztosított tárgyiságok mezejére. Azonban ezen értelmezés nem törli el teljesen azt a felfüggesztést, amit az irodalmi nyelv hajt végre a célrendszeren. A gondos olvasás (a kritikai viszony) újra rátalálhat erre a felfüggesztésre. A kritikai viszony az olvasásnak olyan típusa, amely nem az ismétlés logikája alapján működik, hanem az ismétlés-séma feltárása felé mozdul: felismeri az ismétlést. Az irodalmi nyelv dologgá teszi a szót: ellenállóvá, keménnyé és áthatolhatatlanná teszi, ismételhetetlenné. Megfosztja jelszerűségétől, és ábrázolóvá teszi.

E lehetőség azonban nem egyszerűen „problematicusságot” von maga után. Nem arról van szó, hogy a tapasztalatra (az irodalmi nyelv reduktív mozzanatának megjelenésére) vonatkozó ítélet modalitása az apodikticitás helyett problematikusságot mutat. Ugyanis itt nem üres logikai lehetőséggel van dolgunk. Sartre azzal kritizálta¹¹³ Leibniz lehetőség-fogalmát, hogy azt állította semmire nem jutunk egy olyan fogalommal, amely a lehetőséget egyszerűen az ellentmondás törvénye alapján definiálja, azaz ha lehetőséget, mint nem önellentmondót határozza meg. Ebben az esetben szükségszerűen Spinoza álláspontjára

¹¹³Sartre: *L'être et le néant*, 133.

jutunk: lehetőség, számunkra adott, reális (egzisztenciális) lehetőség nem létezik, csak tudatlanságunk tételezi fel. Hiszen Leibniz is csupán az isteni akarat számára tartotta azt fenn. A lehetőség ebben az értelemben kivonja magát a realitás köréből, érintetlenül hagyja azt, elszigetelődik a logikai tisztaság világában (az isteni értelem világában). A redukció lehetősége esetében nem egy ilyen tisztán logikai értelemről beszélünk. A redukció lehetősége *kísérti* a valóságot, feltűnik abban, de nem jelenik meg. Kísérti, azaz nem hagyja érintetlenül, nyugtalanítja és kimozdítja. Ez nem független attól a meghasonlás mozzanatától, amit a későbbiekben tárgyalunk, ám először vegyük csupán a reduktív mozzanatot szemügyre.

A redukció mint lehetőség ugyanis kihívás a cél-séma által meghatározott interszubjektív valóság számára. A szabadság nyugtalanító kihívása. Szabadságon nem a „bármire képesnek lenni” voluntarista szabadság-fogalmát kell értenünk, hanem az „éppen erre vonatkozó” szabadságot. Szabadságot valamire és nem pedig valamitől. E szabadság a sematizmus látványának szabadsága. A cél-séma láthatóvá válása, ami éppen e séma sematizmusát, azaz mediatív jellegét kérdőjelezi meg. A séma csak akkor séma, ha túlmutat magán, ha magát eltörölve valami más felé, a cél felé mutat. A séma működése láthatatlan, és éppen ebben rejlik ereje. A sematizáló erő a láthatatlan kényszer ereje. Amikor a sematizmus működésében jelenik meg, amikor a megjelenési mód (a szó) válik dologgá, akkor a séma eredendő kritika alá kerül. E kritika nem szünteti meg a sémát, ám lehetővé teheti meghasonlását, és ezáltal meghaladását.

A redukció lehetősége a valóság esetlegességének és törekenységének kísértése a valóság tárgyiságának testén. Az interszubjektív valóság cél-sémarendszere által kijelölt lehetséges intencionális célok rendszere mindig csupán a sematizáció esetleges működésében jön létre. Ám ez a működés elfedődve már csak a lehetséges célok összessége az, ami az aktusszubjektum számára adott. Ez az elfedődés az interszubjektivitás elfedődése. Annak elfedődése, hogy a világ mint „tárgyak” (intencionális célok) rendszere eredendően interszubjektív konstitúció és institúció eredménye. Ezen elfedés eredményeképpen a világ nem mint intencionális tárgyösszesség, hanem mint objektum, mint a dologiság rendszere áll szemben és fordul szembe a szubjektummal. A sematizmus elszakadása az interszubjektív teljesítménytől azt okozza, hogy a világ „objektívként” tűnik fel az aktusszubjektum számára.

Olyanként, amelyben „objektív tényekkel” találkozok, „objektív kényszerítő körülményekkel”, stb. Ezáltal válik a Természet mítoszává, a magában való mítoszává a sematizmus eredendő interszubjektivitása. A redukció lehetősége azonban az eredendő konstitutív tett feltárásának a lehetősége, a mítosz eltörlésének lehetősége, a magábanvalóság megkérdőjelezésének lehetősége.

Láthatóvá tenni a cél-séma működését: ez azt jelenti, hogy a céltól a cél kijelöléséhez, a ténytől a tény konszatitúciójához lépünk vissza, azaz fenomenológiai redukciót hajtunk végre. Az irodalmi nyelv reduktív intencionalitása tárgyának az intencionális működés módját (egyben saját működésének módját) teszi meg. Éppen ezért nevezhetjük fenomenológiai redukciónak, hiszen a megjelenési mód (a fenomenalizáció) feltárásáról van szó. Az irodalmi nyelv reduktív működése során az interszubjektív valóságot annak megjelenési módjára redukálja.

Ha e redukció pontos mibenlétére kérdeznénk rá, akkor már nyilvánvalóan műfaji, történeti és kulturális megkülönböztetéseket kellene alkalmaznunk, hiszen egészen más redukció-típus alkalmazható egy költői alkotásban mint egy prózaiban stb. Sartre a *Mi az irodalomban* szépen írja le azt a szituációt, amely a költői megnyilvánulást megkülönbözteti a mindennapi kommunikációtól: míg a kommunikáció alanya „verbális testtel van körülveve, amelyről alig vesz tudomást és amely a világba vezet cselekedeteit”, addig „a költő túl van a nyelven, visszajukról látja a szavakat, mintha azok nem tartoznának az emberi feltételhez...”¹¹⁴. „Verbális test”: ez Sartre elnevezése a mindennapi kommunikáció sematizmusára. A test, akárcsak a nyelv olyan módon áll rendelkezésemre, hogy csak médiumnak tekintem azt a valóság elérése során. Csak olyan eszközként, ami csak a cél érdekében, a kommunikatív cselekvés érdekében használok fel. Csak addig veszek róla tudomást, amíg feltétlenül szükséges. Az kommunikáció egy cselekvési térben, a mindennapok világában szorosan összekapcsolódik más cselekvésekkel, amelyek ugyanehhez a térhez tartoznak. Amikor valakinek elmagyarázom az utcán, hogy merre találja az általa keresett címet, akkor nem csupán szavaimat, hanem mozdulataimat is használok, rámutatok az utcára, vagy vállrándítással jelzem tanácstalanságomat, vagy megmutatom a

¹¹⁴ Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1978. 19.

térképen az útvonalat. Szavainknak ekkor tulajdonképpen gesztusértéke van: ugyanazt a célt szolgálják, mint mozdulataink, a másik emberrel való kapcsolat megteremtését, azaz a kommunikációt. Még olyan esetekben is, amikor teljesen expliciten támaszkodunk például az irodalmi hagyományra, akkor sincs más célunk, mint a kommunikáció. Ha udvarláskor olyan mintákat követünk, amelyeket könyvben olvastunk, szándékunk akkor sem az, hogy ezt a nyelvi hagyományt tematizáljuk, hanem, hogy segítségével elérjük célunkat. A nyelv ekkor is eszköz, nem pedig önmagában vett cél. A mindennapi beszédben eszközként használjuk a nyelvet, amelyet készen találunk és saját céljainkra alkalmazunk. Nem különbözik a világ más dolgaitól, vagy saját testünktől, amelyet egyaránt megélünk, mint a világunkhoz tartozót, mint amelyek segítik vagy éppen gátolják cselekedeteinket.

Egészen más az eset az irodalmi nyelv esetében. Az irodalmi nyelv megnyilvánulásai nem abba a célsémarendszerbe illeszkednek, amely a megnyilvánulás illetve a befogadás alanyának a közvetlen célrendszerébe illeszkednének. Az irodalmimegyilvánulás nem abba a kommunikatív szituációba illeszkedik, ami mindennapjaink része. Éppen ellenkezőleg, a „visszajukról láttatja” a kommunikatív aktusokat. Számára a azok nem mutatnak túl a cél felé, hanem önmaguk válnak témává. A költő, aki ... De ugyanígy a regényíró is, aki számára Sartre egészen más feladatot ró ki: az elköteleződést, az interszubjektív világ tárgyaihoz való előretörést, valójában ez a regényíró sem az elköteleződés által fejt ki kritikai tevékenységet. Amennyiben egyáltalán irodalmi nyelvről beszélhetünk esetében, annyiban a legelkötelezettebb regény is reflektálja a az elkötelezett megnyilvánulást, nem csupán végrehajtja azt. Jakobson klasszikus megfogalmazása, miszerint „a poétikai funkció az egyértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti”¹¹⁵ éppen ezt mutatja: az irodalmi funkció a nyelv működését mutatja be, azaz redukálja azt a jelölők működésére. De ugyanígy a realista regények tipikus figurái a különösre redukálják a világ egyedi tényeit és általános törvényeit. Az önéletrajz csak azáltal válhat irodalmivá, hogy kilép azokból az esetlegességekből, amelyek egy ember privát életét jellemzik (még ha ezt a tevékenységet esetleg csupán a művet irodalomká kanonizáló közvélemény vagy kritikus végzi is el). Mindezek egyáltalán nem esetleges összetevői az irodalomnak. Egy írásmű csak

¹¹⁵Roman Jakobson: *Hang-jel-vers*, Budapest, Gondolat, 1969. 224.

azáltal válhat irodalommal, hogy elvégzi ezt a tevékenységet. Számítalan hasonló megvalósulását említhetnénk a redukciónak, ami lényeges, hogy ez a mozzanat elengedhetetlen az irodalmi nyelv létrejöttéhez. E nélkül az irodalmi nyelv nem válna el a mindennapi kommunikáció nyelvétől.

Az irodalmi megnyilvánulás szükségképpen szakítja ki magát a verbális test világából és ezt a testet, ezt a médiumot teszi meg tárgyának. Számára nyelv nem eszköz, hogy elérjen valamiféle célt, hanem a nyelv maga válik céllá. A kimondás válik céllá: nem az önreferencialitás sekélyes, és valójában tisztán soha nem is követett ideálja értelmében – hiszen nyelven mi nem egyszerűen egy formális, és a valóságtól megkülönböztethető önmagábanvalóságot értünk, hanem éppenséggel a kommunikációt –, hanem abban az értelemben, hogy az irodalmi nyelv a mindig létre akarja hozni az általa ábrázolt valóság *paradigmáját*. Valójában az irodalmi nyelv ábrázolás-funkcióján nem is értünk mást, mint a redukciót, azaz a felmutatást, a láthatóvá tételt. A paradigma, az eredendő példa az a redukált tárgy, amiben a megjelenési mód, a sematizmus láthatóvá válik. A paradigma a sematizmus maximuma, a séma eltűlése, a kifejezés mindkét értelmében *feltűnővé tétele*. Szándékosan használjuk itt a görög szót a példa vagy az exemplum helyett, hogy megkülönböztethessük a példa e két fajtáját. Míg a példa egyik típusa csak olyan módon áll a többi példány helyett, azaz mint a sorozat egyik tagja, ami létmódját, realitásának státuszát tekintve nem különbözik a sorozat vagy összesség többi tagjától – ezt nevezzük exemplumnak; addig paradigmának minden egyes példány eredendő példáját nevezzük, azt, ami lehetővé teszi e példányok konstitúcióját.

Azonban azonnal azt is hozzá kell ehhez fűznünk, hogy az irodalmi nyelv nem csupán paradigmaként, a séma feltűnéseként viselkedik. Ugyanis maga is tárgyiságok összességét célozza meg, ezek a tárgyiságok pedig lényegüket tekintve nem különböznek az interszubjektív világ tárgyiságaitól. Maguk éppúgy betagozódnak az interszubjektív világba, mint más – csak interszubjektív módon konstituált – tárgyak. Azaz az irodalmi mű nem csupán közvetítettség, hanem közvetlenségként is adódik. Az irodalmi művilág mint az irodalmi nyelv intencionális korrelátuma megszületése után részévé képezi az interszubjektív valóságnak: fenntartja azzal a kapcsolatait, utal rá, és az is kapcsolódik hozzá, vonatkozik rá. Az irodalom mint az intencionális tárgyak horizontján kialakuló idea és az irodalmi mű, mint

az azok horizontján kialakuló tény olyan módon lesz eleme a valóságnak, mint bármely másik idea (az érzékelt világ mint idea, a tudományos világ mit idea stb.), illetve tény (érezkelt tény, tudományos tény, stb.), azzal a megkötéssel, hogy mint az irodalmi nyelv által megjelölt teszi ezt, azaz mint redukált és meghasonlott.

Ezért az irodalmi nyelv mint redukció nem egy teoretikus, egy szemlélődő, az érdek nélküli tetszés által uralt világot állít. Az irodalom mindig része a valóságnak. Az irodalmat illető válságjelenségek, amelyeket manapság tapasztalunk (az irodalom szétvetülése) egyáltalán nem ismeretlenek az irodalmi nyelv történetében, és bár kifejezetten szimptomatikusak a modern és posztmodern társadalomra nézve, nem feltétlenül az irodalmi nyelv eltűnését, mint inkább annak egyre nagyobb mértékű radikalizációját jelzik. Az irodalmi nyelv olyan mértékben tűnik marginalizálódni az ugyanaztmondás kultúrájában, hogy már pusztá léte is a nem-egyértelműség sűrűségévé válik. Ezt a szituációt az ugyanaztmondás kultúrája saját logikája szerint természetesen ugyanúgy próbálja kezelni, mint más művészetek esetében: az irodalom kommerzializációja, lépten-nyomon érezhető a könyvvásároktól a plakátokig. Az irodalmi mű nem a festmény módján, egyediségében válik áruvá, hanem tömegcikként, a botránykönyvek egymást követő és egymást ismétlő sematizmusában. Ám kérdés, hogy ezzel maga az irodalmi nyelv válik-e uralttá az ugyanaztmondás által, avagy csupán egy látszat-irodalmat képes az megteremteni.

e. Az intenció meghasonlott modifikációja

Az irodalmi nyelv intencionális szerkezetének második konstitutív mozzanata, meghasonlottsága. Az irodalmi nyelv tárgyat oly módon jelöli ki, hogy azt meghasonlottként jelöli meg, így az nem-egyértelműként áll elő. Az ugyanazt-mondás (a sematizált sematizmus) kultúrájának szövétébe, az inteszubjektív valóság sematizmusába ezért az irodalmi nyelv mint a *más* lehetősége, mint a „lehetetlenségi feltétel” érkezik.

Az intenció meghasonlott modifikációja egy bizonyos meghatározatlan mozzanat megjelenése a sematizmusban. A sematizmus munkája a meghatározás munkája, amelyben a

jelenség dologként határozódik meg. A meghatározás itt nem az egyedinek az általános alá rendelését jelenti, de ehhez az elvont logikai sémához hasonlóan működik. A korrektúrában az egyes a lecserélhetőség elve alapján válhat a valóság részévé. A meghasonlás a lecserélhetetlent fűzi bensőségesen a megjelenőhöz, a korrektúrázhatatlant. Egy olyan viszonyt teremt, amely a valóság szövetében nem adott lehetőségként. A valóságban a dolgok számomra mindig egy horizontban adottak: mindenegyes dolog, mindenegyes tényállás rendelkezik a cél-sémában adott, őt leváltani alkalmas dolgok és tényállások tág horizontjával. A meghasonlás azonban a horizonton túlról érkezik.

A kritika viszonyt (újraolvasást) éppen az különbözteti meg az olvasástól, hogy felfigyel erre a horizonton túlról érkezőre. Aki csak olvas, az mindig ugyanazt olvassa. Mindenhol ugyanazzal a történettel, ugyanazokkal a szereplőkkel, ugyanazzal a tanulssággal találkozunk: számára minden ugyanabban az elvárási horizontban érkezik. Aki azonban újraolvas, az mintegy átadja magát az idegennek: felfüggeszti saját elvárási horizontját, kikapcsolja korrektúráját, hogy működni engedje az idegent önmagában, hogy lehetőséget adjon neki létrehozni egy lehetetlen viszonyt dolgok és tényállások között. Itt az újraolvasó nem egyszerűen semlegesíti magát, hogy az előítéletmentesség állapotába kerüljön. Éppen ellenkezőleg, kiteszi saját előítéleteit – még az előítéletmentesség előítéletét is – a megsemmisítés veszélyének. A meghasonlás egy semmire nem kötelező viszony két egymást kizáró tény között. A meghasonlás a viszony megsemmisítése és újradefiniálása.

Itt megint utalhatunk Sartre Leibniz-kritikájára, de meg kell jegyezzük, hogy ebben a tekintetben inkább Leibnizhez közelít álláspontunk. E lehetőség ugyanis nagyon is emlékeztethet Leibniz lehetséges létezőire. Az irodalmi nyelv mint a más lehetősége ugyanis inkomposszibilis a létező világgal. Ezért éppen nem egzisztenciális lehetőség, hanem egzisztenciális lehetetlenség. Mivel azonban számunkra a világ, illetve a valóság se Leibniz módján (a komposszibilis létezők maximumaként) se Sartre módján (a létező dialektikus meghaladásaként) nem képzelhető el, ezért éppen ezen inkomposszibilitást mint meghasonlottságot kell afirmálnunk. Az inkomposszibilitás fogalma terminológiánkban ezért mégsem teljesen azt jelenti, mint Leibnizében. Leibniz számára a logikailag lehetséges létezők mivel létüket tekintve inkomposszibilisek egymással ezért az isteni akarat esetleges módon hozza létre a létezőket, amelyek komposszibilisek. Az irodalmi nyelv nem a

szükségszerűség (a logikai ellentmondásmentesség) alapján állítja tárgyát, amely aztán az egzisztencia szempontjából mint lehetséges világ állna a valósággal szemben. Az irodalmi nyelv maga is meghasonlott, kísérti a meg-nem-jelenő, ezért nem ellentmondásmentes. Ezen nem-ellentmondásmentessége teszi inkompozibilissá a valósággal, amely mindig sematizált-interszjektív, azaz az interszjektivitás ellentmondásosságát felszámolva, a sematizmusba kényszerítve vagy csábítva létezik. Így módon a valóság mint olyan egzisztenciális lehetőségek, mint olyan intencionális aktuscélok összessége létezik, amelyek egymással kompozibilisek. Az irodalmi nyelv olyan egzisztenciális lehetetlenségként tűnik fel, amely ellentmondást visz a valóságba, mert nem jelenik meg abban mint lehetséges intencionális aktuscél.

A meghasonlottság azt jelenti, hogy a valóságos, a világban kompozibilisként létező aktus testén egy olyan nyom bukkan fel, ami nem fenomenalizálódik, nem jelenik meg a maga testiségében, hanem távolmarad, de távolmaradtában, idegenségében kísérti vagy fenyegeti a valóságot. Nem egyszerűen a fenyegetés logikai lehetőségéről van szó: fenyegetni semmiféle logikai lehetőség nem képes. De nem is egzisztenciális a fenyegetés egzisztenciális értelméről, a megsemmisítés egzisztenciális lehetőségként értett veszélyéről. Az irodalmi nyelv nem szünteti meg a valóságot, nem rombolja le a világot. Fenyegeti azonban a korrektúrát: a korrektúrázhatatlan a nem-egyértelmű megjelenése megkérdőjelezi, megsemmisítéssel fenyegeti az ugyanaz uralmát.

f. Az irodalmi nyelv intencionális korrelátumának megadására. Az immanens és transzcendens korrelátum elkülönítésének lehetősége

Az irodalmi nyelv intencionális korrelátumának, vagy ha tetszik tárgyi rétegének vizsgálatát azzal kell kezdenünk, hogy feltárunk egy alapvető hasadást e korrelátumban. Az irodalmi nyelv az irodalmi műalkotás során a művet mint struktúrát és mint világot hozza létre. Ez a két egymáshoz szorosan tapadó, ám egymástól megkülönböztethető mozzanat úgy írható le, mint az irodalmi nyelv immanens és transzcendens korrelátuma. A műstruktúra

mint intencionális korrelátum a legközvetlenebb módon azaz immanensen meghatározott az irodalmi nyelv mint intencionális struktúra által. Immanens nem az, ami bensőséges valamilyen pszichikai, vagy bármilyen egyéb tényszerű (reális) alapon, hanem az, ami „evidens önadottság”.

A struktúra az irodalmi megnyilvánulásban primordiálisként konstituálódik. Ez azt jelenti, hogy minden más korrelátum (a művilág mint transzcendens korrelátum és az ahhoz kapcsolódó transzcendentális látszatok) csak rajta keresztül jelenhetnek meg. Az a művilág, amely egy regény olvasója számára feltárul, mindig csupán e regény struktúrája nyújtotta kitakarásban látszik, úgy jelenik meg, mint e struktúra által láttatott. Ha egy történet csupán egyetlen elbeszélő korlátozott nézőpontja által tárul fel – ahogy azt például Henry James kései prózája alapelvénvén tette – , úgy e történet meg fogja haladni ezt az elbeszélést, hozzá képest transzcendensként fog konstituálódni, hiszen más elbeszélők potenciálisan más elbeszéléseket alkothatnak ugyanarról az eseményláncról. A történet mint művilág ebben az esetben olyan transzcendens tárgyként jelenik meg, mint ami meghaladja a struktúra egyetlen profilként konstituálódó nézőpontját. Husserl ezt a jelenséget nevezte *Abschattung*nak, leárnyékolásnak. A struktúrában a hozzá képest transzcendens tárgyak leárnyékolódnak, mindig csupán részlegesekek, ezért első pillantásra úgy tűnhet, hogy túlhatalmat gyakorolnak magán a struktúrán.

Már Roman Ingarden is figyelmeztett azonban e két „réteg” kölcsönösségére, ahol e kettő közül soha nem tudjuk melyiknek adhatunk elsőbbséget. A fogalmi és koncepcionális különbségek ellenére Ingarden az *Az irodalmi műalkotás* 28. §.-ában éppen arról a jelenségről beszél, amiről mi: „Mint korábban megmutattuk, tisztán intencionális mondatkorrelátumok, s különösen a tisztán intencionális tényállások és a tisztán intencionális tárgyak között nagyon szoros összefüggés áll fenn. Egyik is, másik is *transzcendens* a mondatjelentés-tartalomhoz képest, s ahhoz tartoznak, amit a mondatjelentés-tartalom vagy annak elemei, a szójelentések intencionálisan megteremtnek.”¹¹⁶ A mi felfogásunk szerint ugyan nem „tisztán intencionális”, hanem „irodalmi közlő” aktusokról kell beszélnünk, és ezek immanens korrelátuma nem azonosítható jelentésükkel (immanens korrelátuma ugyanis az irodalmi

¹¹⁶Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás*, 195.

nyelvnek ugyanis a struktúrája nem pedig az absztrakt mondatjelentés), ám éppen ezekről a korrelátumokról van szó. Ingarden „tényállásnak” nevezi az irodalmi mű struktúráját, és „tárgynak” a művilágot. „A mű intencionálisan felvázolt »tárgyi rétege« úgyszólván két különböző vizsgálati szempontból tekinthető: 1. Ha a mű felépítését elméletileg vizsgálva konstitutív vonatkozásokat nyomozzuk, akkor a tényállások a mindenkor bennük konstituálódó tárgyakhoz képest »alul« helyezkednek el, s legalul a jelentéstartalmak rétege található. 2. Ha viszont a mű befogadása közben a mondatokat olvassuk és megértjük, a akkor a »tárgyi rétege« tényállásoldala van »kívül«. Előbb úgyszólván át kell hatolnunk a tényállásoldalon, hogy eljussunk a tárgyakhoz és a velük történő eseményekhez. Az összefüggő mondat-korrelátumok (különösen a tényállások) sokaságai által »válnak láthatóvá« számunkra a tárgyak, összefüggéseik és a velük történő események. S mivel ugyanaz a tárgy több és különböző felépítésű tényállásban válhat láthatóvá, s mivel a tényállások olyanok, mint sok ablak, amelyeken keresztül ugyanabba a házba pillanthatunk be (mindig más nézőpontból és más oldalról a ház más részébe vagy ugyanazon az ablakon keresztül másodszor, stb.), ezzel bizonyos értelemben kettéhasad az irodalmi mű »tárgyi rétege«.”¹¹⁷

Az irodalmi nyelv korrelátumának e kettéhasadását mint immanens és transzcendens korrelátumra való hasadást írjuk le. Ingarden figyelmeztet arra, hogy e tárgy-rétegek esetében még „a létautónóm tárgyaknál sem tudjuk megmondani, hogy a kettő közül melyik a »konstituáló« és melyik a »konstituált«”¹¹⁸ Ez a megfigyelés döntő jelentőségű. Nem arról van szó, hogy az a tényállás konstituálná a megragadott tárgyat, amiben megragadjuk azt, és nem is a tárgy konstituálja azt a tényállást, amelyikben egyáltalán felfogható. Azt, hogy e kettő közül melyik az elsődleges az dönti el, milyen beállítottságot veszünk fel. Nyilvánvaló, hogy a kettő soha nem független egymástól, ám azt sem állíthatjuk, hogy egymás korrelátumai. Ha a mindennapi életben, egyszerű érzékelés során megragadunk egy tárgyat, akkor e megragadás mindig csupán részleges marad, abban a leányékoltságban látszik csupán, ami számunkra adott. Ha arra figyelünk, hogy csupán egy nézőpontból látjuk e tárgyat, akkor azt kellene mondanunk ez a nézőpont engedi számunkra felbukkanni az így

¹¹⁷Uo. 197.

¹¹⁸Uo. 195

és így látott (ilyen és ilyen leárnyékoltságban mutatkozó) tárgyat. Ha azonban arra figyelünk, hogy mégiscsak egy tárgy megragadásáról van szó, azaz ha transzcendáljuk saját korlátozott nézőpontunkat, és e tárgyat mint interszubjektív, mindenki számára adott entitást ragadjuk meg, akkor azt kell mondanunk, hogy e tárgy mint ilyen ad lehetőséget arra, hogy egy bizonyos nézőpontból megragadhassuk. Ugyanez a helyzet műstruktúrával és a művilággal is.

Ám az irodalmi nyelv számos esetben oly módon konstituálja ezt a két korrelátumát, hogy nem monhatjuk azt, a művilág kiterjedését tekintve meghaladná a struktúrát. Az, amit Sartre állított korai művében, miszerint a műalkotás (mint képzeletbeli) *Abschattung* nélkül való, az noha önmagában véve hamis, ám mégis igazzá válik egy olyan módon, amivel a sartre-i elmélet nem számolt el: amikor az irodalmi mű oly módon hozza létre világát, hogy letilt mindent, ami a struktúra profilját meghaladhatná, azaz minden „totalitást”, aminek mozzanataként lehetne felfogni profilját. Ebben az esetben a mű szigorúan véve nem *Abschattung* nélkül való, hanem egy totális *Abschattung* által adott. Ilyen például a modern regények egy része, amelyek nem véletlenül szűrtak szemet Lukácsnak. Joyce *Ulysses*ének világa nem egy azt transzcendáló objektivitásra támaszkodva, illetve azzal dialektikus totalitást alkotva hozza létre világát, hanem mintegy izoláltan, a totalitás egy más értelmében, az abszolút tárgykonstitúció értelmében. Itt a struktúra haladja meg a művilágot, olyan módon osztva azt fel és rendezve azt el, hogy konstitúciójának forrása többé nem a világ ránehezedő terhe, hanem az e tehetől a természetes szálak szétszakítása által nyert szabadság (vagy mint olyan esetekben mint Beckett regényei: a a kitakarások nélküli világ mindennél kegyetlenebb üressége). Az ilyen típusú irodalmi nyelvet nevezzük strukturalistának.

Nem ennyire egyértelmű az eset Virginia Woolf regényei esetében, amelyek látszatra Joyce-éhoz nagyon hasonló strukturaló eljárásokat alkalmaznak. Woolf számára a világ sohasem totálisan kitöltött a narratív nézőpontok által, éppen az egymás mellett való elsiklás csehovi szituációja adja vissza számára a művilág erejének jogát. Woolf nyelve számára a világ úgy adott mint végtelen interszubjektív céltévesztés sorozata. Olyan tárgyak összességeként, amelyet soha nem lehet egyetlen világgá összeállítani. Nyilvánvaló, hogy itt is csupán a szintetikus interszubjekivitás egy formájával találkozunk, az ilyen típusú szintetizálhatatlanság csupán a szintézis egy újabb (modifikált) formája, ám ez a forma –

Joyce-szal ellentétben – hangsúlyosan hívja fel a figyelmet a világ transzcendenciájára. Míg Joyce számára a világ felosztható és kiosztható, addig Woolf számára megoszthatatlan. Az *Ulysses* Dublin térképe által strukturálja világát, A *Mrs. Dalloway* narrációját London ideje és tere kényszeríti medrébe. Ennek ellenére mind Joyce, mind Woolf a műstruktúra köré építi fel regényét, szemben Thomas Mannal, akinél a modern regény más utat követ: a művilág elsődlegességének, a realizmus útját.

Mármost a modern regény változataiból merített példákban is látszik, hogy az irodalmi nyelv esetében, noha mindig el tudjuk különíteni az immanens és a transzcendens intencionális korrelátumot, ezt nem a végeesség–végtelenség, vagy a töredékesség–teljesség oppozíciók mentén tehetjük meg. Nem mondhatjuk azt, hogy míg a struktúra véges, addig a művilág végtelen, mert vannak olyan esetek – és ezek az esetek az irodalmi nyelv egy szükségszerű lehetőségén alapulnak – ahol a művilág kiterjedése éppen akkora, mint a struktúráé. Beckett *Molloy*-ának világa semmiben nem haladja meg a struktúra által kijelölt világot, ez a művilág a regény zárlatára egyenes vagy körkörös irányú küszassá egyszerűsödik, de még ez a békaperspektíva sem utal semmire, ami kiegészíthetné, aminek szintézisében a világ egészzé alakulhatna. Ugyanígy Kafka regényeiben: a kastély semmivel sem több, mint ami K. földmérő számára látni adatik belőle, illetve többlete nem egy szintézis horizontjának, hanem éppenséggel a horiozont hiányának többlete. Ugyanez a helyzet a töredékesség–teljesség szembeállítás esetében. A *To the Lighthouse* világa nem a mű struktúrájával szemben álló teljesség, hanem éppen az az által lehetetlenné tett totalitás. A elbeszélés fokalizációjaként működő szereplők világa nem egy világ, hanem az egy világ hiánya csupán. Az első rész zárlatának vacsorája egy olyan világ megjelenítése, ahol még ha vannak is tökéletesen egymáshoz kapcsolódó, egymást értő világinterpretációk, akkor ezek olyan nők részéről történnek, akik magukat, saját világukat adják fel a férfiak világáért. Kétségkívül van olyan modern regény is, ahol a művilág totalitásként és végtelenségként konstituálódik. Lukács ezt nevezte realista regénynek, és legfontosabb képviselőjeként Thomas Mannt jelölte meg. Ám ez a lehetőség nem az alap-, hanem a határeset (Úgy, ahogy Joyce a modern regény másik határeset).

Az irodalmi nyelv ilyen természetének figyelmen kívül hagyása okozta azt a tévedést, amelybe Ingarden sodródott a mű tárgyi rétege ezen kettéhasadásának vizsgálata során.

„Közben azonban történik valami – írja még mindig a fenti paragrafusban –, ami az ablak-hasonlatot igazolja, s ami ugyanakkor lényegileg szükségszerű: a tárgyi réteg tényállás-oldalát ábrázoló funkciójának betöltésében csak annyira veszi figyelembe az olvasó, amennyire ez épp elengedhetetlen ahhoz, hogy eljusson az ábrázolthoz. Valamiféle médiumhoz hasonló, amelyen áthaladunk, hogy aztán csak az ábrázolt tárgyaknál álljunk meg, hogy azok *adva* legyenek számunkra. Magát ezt a médiumot viszont nem szoktuk önmagáért, tematikusan megragadni, különösen ha a tényállás ígylétet foglal magában.”¹¹⁹ Az ehhez a passzushoz írott lábjegyzetben még a következőket fűzi hozzá: „az olvasó részéről természetesen lehetségesek olyan beállítódások is, amelyekben a tényállásokat tematiukusan ragadja meg, de akkor azok nem ábrázolják a bennük konstituálódó tárgyakat.” Láttuk, hogy már a prózai művek esetében is – amelyek befogadási lehetőségei nyilvánvalóan a legközelebb állnak ahhoz, ami Ingarden számára mintaként szolgált – megoldhatatlan problémákba ütközünk, ha a struktúrát csupán átlátszó médiumként definiáljuk. A verses szövegek és különösen a lírai költemények esetében azonban még ennél is sokkal nagyobb a nehézség. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a struktúra médiumként viselkedne, hanem hogy sok esetben a legnaivabb a leginkább a művilágra koncentráló olvasat számára is jelenlévővé válik, mint olyan tiltás, ami megakadályozza, hogy más nézőpontot vegyen fel e világgal szemben.

Az immanens és transzcendens korrelátum elkülönítését ezért nem csupán egy benső jegy felderítésére kell bízni. Ez az elkülönítés teljes mértékben az olvasó vagy a kritikus beállítottságán múlik. Ha a művet *formaliter* azaz a realitásra (az interszubjektív valóságra) való vonatkozása nélkül, mintegy önmagában és önmagáért vizsgálja, akkor a struktúra mint immanens korrelátum táruul számára fel. Ha *objektíve* vizsgálja, akkor a művilág mint transzcendens korrelátum mutatkozik meg. Ez azonban ne vezessen arra az elhamarkodott ítéletre, hogy az olvasó *szabadságában* állna bármelyik beállítódás felvétele. Legalábbis ne gondoljuk azt, hogy e szabadság abszolút, azaz feltétel nélküli. Éppen az irodalmi nyelv az, ami konstituálja e lehetséges beállítódásmódokat. Jól mutatja ezt az a tény, hogy a strukturalizmus–realizmus pólusai között kijeleölhelhető irodalmi műalkotás különböző

¹¹⁹Uo.198.

beállítottságmódokat ír elő. Egy realista mű olvasása során természetesen figyelhetünk annak struktúrájára, de ha nem vesszük észre, hogy a művilág ahhoz képest elsődleges, úgy csupán egy a strukturalista műhöz képest tulajdonképpen érdektelen művet olvasunk. Ugyanígy, ha egy strukturalista mű olvasásakor mindig megpróbáljuk „visszaállítani” a történetnek azt az egységét, amelyet a struktúra lépten-nyomon akadályoz, úgy csupán egy meglehetősen érdektelen történet (világ) szintézisébe fektetünk aránytalanul nagy munkát.

g. Az irodalmiság és az irodalmi mű mint transzcendentális látszat

Az irodalmi nyelv korrelátumai mellett meg kell említenünk két látszat-tárgyiasságot is, ami szintén az irodalmi nyelv által születik meg (noha nem abban). Az irodalmiság mint absztrakt általános és az irodalmi mű mint absztrakt egyedi szintén az műalkotáshoz tartoznak. De mivel a műalkotás olyan közép, amelyben mindkét szélsőség megsemmisül, ezért e két szélsőség csupán egy absztrakció – a sematizált sematizmus – által válik magábanvalóvá.

A műalkotás az irodalmi nyelv immanenciája, amely annak korrelátumait (a műstruktúrát és a művilágot) konstituálja. De ez a konstitutív tevékenység egy széles tartományban működik, az egyedi mű és az általános irodalmiság között közvetítve. Tévedés lenne azonban azt gondolni, hogy ez egyszerűen azt jelentené, hogy az irodalmiságot mint minden irodalmi mű absztrakt lényegiségét egyszerűen csak különféleképpen alkalmazhatjuk, hogy létrehozzuk az egyedi műalkotást. Valójában a műalkotás ahhoz hasonlatos, amit Lukács *különösségnek* nevezett. A műalkotás abszolút elsődleges mind az irodalmisággal, mind az egyedi irodalmi művel szemben. Ezek csupán határpontjai annak, olyan határértékek, amelyeket a műalkotás csupán végtelen közelítése által jelöl ki, de amelyeket soha nem ér el, lévén a műalkotás egy folyamat, határai pedig e folyamat megmerevedett végpontjai. Ez azonban nem jelenti azt, hogy egyáltalán ne léteznének. Éppen azért nevezzük őket (Kanttal) transzcendentális látszatnak, mert nem szűnnek meg azáltal, hogy kimutatjuk róluk látszat-mivoltukat.

Persze a sematizált sematizmus társadalma nem tud erről a problémáról. Számára e két végpont vagy abszolút, mint a kommercializálódott kultúrában, vagy nem létezik, mint a „posztmodern” irodalomtudományban. A fogyasztói társadalomban az irodalmi mű és az irodalmiság teljesen önállóan lépnek színre. Egy könyv eladását nem a műalkotással (redukcióval és meghasonlással) való összefüggése határozza meg, hanem az a kampány, amely azt mint átütő újdonságot, vagy éppen mint divatos jólismertséget képes bemutatni. De akár újdonság egy könyv, akár éppenséggel már jólismert és azért eladható, semmiféle kapcsolatban nincs azzal, amit kritikai viszonyoknak (újraolvasásnak) nevezhetnénk. Ugyanígy az „irodalmiság” szinte épp olyan olyan jól eladható áruvá vált, mint az irodalmi mű. Sztár-írók felolvasóestjei, irodalmiaskodó tévéműsorok, amelyekből megismerhetjük az „újdonságokat”, irodalmi botrányok, és a róluk készült műsorok, ahol persze a botrányos művet se a riporterek, se a nézőközönség nem olvasta és nem is fogja sohasem elolvasni: mind azt mutatják, az irodalmiság magában is eladhatóvá vált, anélkül is megvehetjük, hogy bármit is olvasnunk kellene hozzá. Az irodalomtudomány – némiképp erre való reakcióként – nem egyszerűen megszüntette az irodalmiság és az irodalmi mű kitüntetett helyét az irodalom tudományos vizsgálatában, hanem tagadja létezésüket. Irodalmiságról vagy irodalmi műről beszélni ezekben a berkekben hovatovább kínos tájékozatlanságról tanúskodik, a legújabb irodalomelmélet nemismeretéről. Csakhogy a feladat nem az, hogy tagadjuk létezésüket és tájékozatlanságnak tekintsük figyelembevételüket, hanem hogy kimutassuk szükségszerű létrejöttüket minden esetben, ha az irodalmi nyelv működésbe lép.

Mert kritikai viszony az, ami a műalkotás tevékenységére képes figyelni: a sematizált tárgyiságok mögött az irodalmi nyelvet meghallani, de az irodalmi nyelv fenomenológiája ezen kívül azt is le kell tudja írni, miképpen jön létre a sematizált tárgyiság és veszi át sematizmus élő folyamatának helyét. A sematizált sematizmus munkája ugyanis éppen abban áll, hogy halott sémává teszi a műalkotás élő folyamatát, de ez nem azt jelenti, hogy kívülről adódna ahhoz, mint valami külső kényszer. Éppen ellenkezőleg: saját működésének szükségszerű következménye. A sematizmus és a sematizált sematizmus között csupán az a különbség, hogy az utóbbi eltörli saját alapját és magábanvalónak mutatja fel magát.

h. Esemény és tett

Irodalmi műalkotásnak egy olyan konstitutív folyamatot nevezünk, amely keresztüljárja az író–mű–olvasó hármasságát. A műalkotás nem egy tárgy vagy dolog, amelyet az író hozna létre, és az olvasó fogadná be. A műalkotás olyan folyamat, amelyben ezek a mozzanatok elvesztik absztrakt önállóságukat. Az irodalmi műalkotás sokkal inkább vethető össze az interszubjektív világot kialakító konstitutív sematizmus munkájával, amely éppen ilyen módon meghaladja az egyén és a dolgok, szubjektum és objektum hamis szembeállítását. Az, ami az interszubjektív világkonstitúcióban *fenomenalizációnak* nevezhető, tehát a korrektúráknak az a tevékenysége, amely a jelenségeket és a dolgokat konstituálja (egymással oly módon szembeállítva, hogy minden dolog végtelen számú jelenség szintetikus egységének mutatkozik), az az irodalmi nyelvben a műalkotás, amely a szó-dolgot és annak jelenségeit nem-megjelenő mozzanataival együtt konstituálja.

A fenomenalizáció azt a folyamatot jelenti, ami kialakítja megjelenő (a fenomén) mezejét. Mivel ez három korrektúrában (észleleti, interszubjektív és történeti) történik, nyilvánvaló, hogy mindig egy „mező” kialakításáról, lehetőségi feltételeinek megteremtéséről van szó, nem pedig egyetlen esemény elszigetelt megalapozásáról. Egy *dolog* ennek a mezőnek a csomópontja, olyan esemény a mezőben, amely meghatározott kapcsolatban áll más dolgokkal. A *jelenség* egy dolognak az az oldala, ami egy szubjektum számára adódhat abból. A szubjektum számára mindig csupán jelenségek adóttak, amelyeken keresztül adódik számára a dolog. Ennyiben a szubjektivitás azonos a leárnýékoltsággal: a megjelenő mezeje számára egy leárnýékolt perspektívát biztosít.

A műalkotás esetében azonban nem egyszerűen dolgokról kell beszélnünk, hanem szó-dolgokról. A műalkotás sajátos konstitutív tevékenysége szó-dolgok és azok jelenségei és árnyainak megteremtésében áll. Egy szó-dolog nem esemény, nem csupán a sematizmus mezejének meghatározott csomópontja, hanem olyan tett, amely nem teljes egészében meghatározott. A szó mint dolog természetesen rendelkezik jelenségekkel: különböző értelmeket tudunk tulajdonítani neki, ha különböző kontextusokban fogjuk fel. De ezenkívül megetestesít olyan nem-megjelenő értelmeket is, amelyek csupán árnyként tapadnak testéhez, nem meghatározottak a fenomenalizáció mezején. Minden szó-dolog hordozza

annak lehetőségét, hogy szétvesse a lehetőségek mezejét, hogy a lehetetlen irányában nyissa fel a korrektúrát.

Ezért lehet egy szó-dolog az eredet egy új formája. Túlságosan egyszerűsítő az a kép, amely az eredetben olyan démont lát, amit el kell üldözni. Az eredet kérdése jóval összetettebb annál, hogy azt állíthassuk, *minden* eredet metafizikus, vagy hogy *az* eredet metafizikus.¹²⁰ A szó-dolog mint eredet nem egy esemény: az esemény valóban csak mint ismételt jelenhet meg a fenomenalizáció mezején. Minden esemény, ami e mezőn megtörténik – történjen az a korrektúra folyamatossága által, vagy a forradalom törése által, ami új korrektúrák rendszerét hozza létre – mint meghatározott történik meg, azaz mint ismételt. A korrektúrában mint lecserélhető előrenyúlás, a forradalomban mint „bohózat”.¹²¹ A szó-dolog azonban nem ismételt, illetve nem csak ismételt. miközben ismételt (jelként utal más szavakra) olyan kontextusok testesülnek meg benne, amelyek nem voltak adottak előtte semmilyen formában. Mégse lehet azt mondani, hogy öntörvényűen teremt egy új világot: hogy forradalmi tette egy nem-ismételt, nem bohózatként megszülető új világ megteremtése lenne. Minden ami valóságossá válik már ismételt. De azt se mondhatjuk, hogy ezek szerint egy nem-valóságos, (például imaginárius) világot teremt. Az a virtualitás, ami a valósághoz fűzi – hogy tehát a valóságban, a korrektúrában fejt ki zavart keltő tevékenységét – megakadályozza, hogy úgy beszéljünk róla, mint egy irreális eredetről (imaginárius teremtséről). Eredet voltának természetét ebben a meghasonlott struktúrában kell felfognunk: nem meghatározott, nem ismételt eredet, ami azonban nem hoz létre semmit, legalábbis semmi olyat, amit aztán ne lehetne újra és másként létrehozni, újraolvasni.

¹²⁰Lásd lejjebb. A III. Függelék végigköveti az eredet kritikájának útját és az irodalmi nyelv eredetének problémáját egy sajátos fogalomtörténetben.

¹²¹Idézzük itt a klasszikus szöveghelyet, amelyet minden ismétlés-filozófia idéz az eredet-filozófiákkal szemben: „Hegel megjegyzi valahol, hogy minden nagy világtörténelmi tény és személy úgyszólván kétszer kerül színre. Elfelelte hozzáfűzni: egyszer mint tragédia, mászor mint bohózat. ... Az emberek maguk csinálják történelmüket, de nem szabadon, nem maguk választotta, hanem közvetlenül készen talált, adott és öröklött körülmények között csinálják. Valamennyi holt nemzedék hagyománya lidércnyomásként nehezedik az élők agyára. És éppen amikor azzal látszanak foglalkozni, hogy magukat a dolgokat átalakítsák, hogy valami még soha nem voltat teremtsenek, éppen az ilyen forradalmi válság-korszakokban idézik fel aggodalmasan a maguk szolgálatára a múlt szellemeit, kölcsönveszik neveiket, harci jelszavaikat, jelmezeiket, hogy ebben az ősi, tiszteletre méltó álruhában s ezen a kölcsönzött nyelven vigyék színre az új világtörténelmi jelenetet.” Karl Marx: *Louis Bonaparte brumaire tizenholcadikája*, Budapest, Kossuth, 1975. A fordító nincs feltüntetve. 15.

„Az újraolvasás, mely ellentétes társadalmunk fogyasztói és ideológiai szokásaival, amelyek azt diktálják, hogy a már elfogyasztott (»felfalt«) történeteket »kihajítsuk«, csak azért, hogy aztán újabb történetre vethessük magunkat, hogy újabb könyvet vásárolhassunk, nos ez az újraolvasás, melyet társadalmunk csupán az olvasók bizonyos marginális rétegeinél (gyerekek, öregek, professzorok) tűr meg, itt kezdettől fogva javallott, mert csak ez menti meg a szöveget az ismétléstől (aki nem újraolvas, az szükségképpen mindenhol ugyanazt a történetet olvassa), csak az újraolvasás sokszorozza meg a szöveg sokrétűségét és plurailását»¹²² – Nem is tudta Barthes, hogy e sorokkal milyen messzire került saját immanencia-filozófiájának követelményeitől. Az eredet új formájának elismerése ez: az ismétелhetetlen eredet gondolatának újraélesztése. Mert ahhoz, hogy az ugyanaz uralmát megtörjük nem elég a kódok, a szöveg-bejáratok sokszorozása vagy pluralizálása. Ehhez az szükséges, hogy újraolvassunk, azaz, hogy eredeti zavart vigyünk a kódok rendszerébe. Olyan zavart, amely nem az ismétlésből, nem az immanencia saját működéséből fakad.

Az eredet ezen újrafelbukkanása, miatt mondhatjuk, hogy a szó-dolog nem esemény, hanem tett. Az irodalmi nyelv nem kommunikáció, hanem közlés, nem interszubjektív, hanem szubjektív. Míg a fenomenalizáció egy jelenséget úgy hoz létre, mint a dolog megjelenését, amely egy interszubjektív szubjektum számára adódik leárnyékoltsággént, addig a műalkotás egészen mást csinál: feltűnővé teszi a nem-megjelenőt, ezzel létrehoz valamit, ami nem interszubjektív, valamit amiegyszubjektumhoz, és csak egy szubjektumhoz tartozik. Kevésbé érdekes most, hogy ez a szubjektum vajon egyedi-e vagy valamilyen módon közösségi: ami biztos, hogy nem az interszubjektíve konstituált világ egy ágense. Ez az eredet és ez a szubjektivitás persze soha nem válhat megalapozóvá. Semmi nem építhető rá, mert semmilyen értelemben nem alap. Nem lehet hozzá úgy visszatérni, mint egy megalapozó aktushoz, úgy kell visszatérni hozzá, hogy újra létre kell hozni.

¹²²Barthes: S/Z 28.

III. Függelék. Kritikai fogalomtörténet az irodalmi nyelvért)

Az irodalmi nyelv fenomenológiája az irodalmi nyelv eredetének vizsgálatát jelenti. Az irodalom mint adottság vagy a mindennapok során utunkba kerülő más „irodalmi” jelenségek olyan tárgyakként adódnak számunkra, amelyeket az irodalmi nyelv konstituál. Ám az irodalmi nyelv maga is konstituált. Olyan története van, amelyben a mindenkori irodalmi nyelv kialakult mint történeti konstruktum. Nyilvánvaló azonban az is, nem lehet azt pusztán történeti esetlegességnek tekinteni. Nem zárjuk ki, hogy konstitúcióját tekintve történeti, ám e konstitúciója során mint nem-pusztán-történeti konstituálódik. Azaz az irodalmi nyelv esetében meg kell majd különböztetnünk egy szükségszerű és egy esetleges pólust. Ám az irodalmi nyelv eredetének és az irodalmi nyelvnek mint eredetnek a problémájára mellett el kell számolnunk az irodalmi nyelv eredetének más vizsgálataival, azaz az irodalmi nyelv fenomenológiájának történetével. Ez a gazdag irodalomelméleti és filozófiai hagyomány ugyanis számos olyan elemet tartalmaz, amely segíthet saját feladatunk pontos átlátásában, ám amelyek kritikai vizsgálata elengedhetetlen felhasználásukhoz. Ezt az itt következőkben egy olyan kritikai fogalomtörténetet vázolunk fel, amelynek narrációja többször eltér a kronológiai értelemben vett történettől. Nem gondoljuk ugyanis, hogy egy ilyen fogalomtörténet a történet magábanvalóságát tudná érinteni, mindazonáltal nagyon is érintheti a fogalom magábanvalóságát. Nem egy „hatástörténet” láncszemeit kutatjuk (még ha sokszor így is foglazzuk meg – a történet logikájának engedelmeskedve mondandónkat), hanem a fogalom kialakulásának benső logikáját.

1. A kritikai viszony mint az irodalmi nyelv eredete

a. A kritikai viszony mint emlékezet

Az irodalom fenomenológiájának leginkább ismert útja az irodalmat speciális tudati aktusként, az elképzelt tudat által létrehozott világgként tételezi, az irodalmi kritikát pedig e tudat feltárásának tudatát. Az az „iskola”, amely vizsgálódásaink kiindulópontját alkotja az úgynevezett „tematikus kritika”, annak is a fiatalabb generációi, akik számára a fenomenológiai elköteleződés teljesen természetes módon adódott, hiszen kortárs filozófiai irányzatként a fenomenológia francia nyelvterületen ekkor szinte egyeduralkodó volt. Ám a tematikus kritika nem egyszerűen egy divatjelenség kiaknázója volt. Elemzéseiket nem az vezette a fenomenológia felé, hogy meglovagoljanak egy filozófiai „módszert”, amelyet több-kevesebb sikerrel alkalmazhatnak az irodalom vizsgálata során. Georges Poulet az iskola legnagyobb hatású, és legnagyobb respekussal bíró képviselője egyenesen Marcel Proustot tartja a tematikus kritika megalapítójának.¹²³ Mi is az, ami Poulet számára a legfontosabb közvetlen kritikus előfutárai elméletéből? Nem más, mint egyfajta *kritikai viszony*¹²⁴ kritikus és kritizált között. Ez a viszony Poulet számára az azonosulásra épül. A kritikusnak elsődleges feladata az azonosulás az irodalmi alkotással, mert „nincs igazi kritika két tudat találkozása nélkül”.¹²⁵ Azonban az azonosulás csupán a kritikai viszony egyik alkotórésze. A másik, ugyanilyen fontos oldal a távolság megteremtése, az azonosságból való kilépés.¹²⁶ E két mozzanat alkotja azt a magot ami egyáltalán megteremtheti az irodalmi nyelv fenomenológiáját, ezért Poulet elemzéseit mélyrehatóbban vizsgáljuk meg itt.

¹²³ Georges Poulet: „Une critique d’identification” in *Les chemins actuels de la critique*, szerk. G. Poulet, Paris, Plon, 1967. 24.

¹²⁴ Jean Starobinski kifejezése (in „La relation critique” in *Oeil vivant II, La relation Critique*, Paris, Gallimard, 1970. Poulet inkább „kritikai tudatról” beszél, ám számunkra az előbbi adekvátabb kifejezés.

¹²⁵ Poulet, id. mű 9.

¹²⁶ Remélem az itt következők igazolni fogják, hogy J. Hillis Miller elképzelése erősen egyszerűsítő Poulet elméletéről, amikor azt az azonosulás kritikájának nevezi („Genava or Paris: Georges Poulet’s „Criticism of identification”” in *Theory Now and Then*, Duke Univ. Press, Durham, 1991.). Az igaz, hogy Poulet sokszor beszél az azonosulás kritikájáról, de mindig kiegészítendőnek tartja azt a távolságtéremtés mozzanatával. Sőt, a Miller által neki tulajdonított elméleti beállítottságot Marcel Raymondénak mondja (lásd: Georges Poulet: „La pensée critique de Jean Starobinski” *Critique*, 1963. május. 408., Miller id. mű 35.). Nem tartjuk itt

Poulet értelmezésében Proust legelőször az azonosulást azáltal valósította meg, hogy mintegy felvette Balzac vagy Flaubert „ritmusát”. „Ez a szándék, hogy meghosszabbítsa magában mások gondolatának ritmusát, a kritikai gondolat legelső tette.”¹²⁷ Az irodalmi *pastiche* az, ami Proustnak a többi íróhoz való viszonyát kialakította. „Azt, hogy Proust világi és irodalmi életének kezdetétől fogva oly gyakran átadta magát az »imitáció« gyönyöreinek, úgy kell értelmeznünk, hogy ez arányban áll a lélek első aktivitásának eme valóban alapvető jellemzőjével. Aki imitál, megszűnik önmagának lenni. ... Az egyetlen lehetséges kapun lép be (mivel mivel a másokkal való kommunikáció és azok külső megfigyelése ebben az esetben mit sem használ) ebbe az idegen világba – mind közül a leginkább igézőbe, mert ez különbözik a leginkább a sajáttól –, amely az a bensőséges univerzum, ahol egy másik gondolkodás kincstára és alapjai vannak.”¹²⁸ Imitálni egy másik író tudatát, nem más mint az olvasás egy igen különleges esete. Az olvasás során is egy másik tudat világában létezünk, feladva sajátunkat.¹²⁹ Ekkor is egy másik világ különös tereit járjuk be, mintegy követve az írás kalauzolását. És nem is csupán az epikai művek esetében van ez így. Az olyan lírai művek is, amelyeknek egyáltalán nincs helyszínük (nem referálnak semmilyen helyre), kialakítanak egy sajátos világot szavaik által, amely világban másként tájékozódunk, mint saját világunkban. Poulet azonban ennél többet állít itt. Proust (a kritikus) nem egyszerűen behelyezkedik ezen idegen világba, hanem újraalkotja azt, imitálja, de maga hozza létre.

Éppen ezért itt már találkozunk a kritika másik oldalával is: ahhoz, hogy imitáljunk valakit, hogy úgy írjunk, mint ő, fel kell ismernünk írásának elveit. „Proust optikája szerint nem léphetünk addig valójában be egy szerző művébe addig a pillanatig, amíg – egy első írását már elolvastva és belekezdve egy másodikba – nem fedezzük fel e másodikban az elsővel azonos nyomokat.” Az azonoságnak ez a felmutatása nem más mint a kritikai emlékezet. „A kritika tárgyában a megismerés (*connaissance*) csupán az újrafelismerésnek

feladatunknak itt kiigazítani ezen kívül Miller számos más egyszerűsítését (a „conscience” szónak „mind”-ra való fordítását, ami szükségszerű empirikus konnotációkat tartalmaz, a fenomenológiai redukció megspórolását stb.), csak jelezzük távolságunkat ettől az interpretációtól.

¹²⁷Uo. 19.

¹²⁸Uo. 20.

¹²⁹Látni fogjuk, hogy számolnunk kell még ezenkívül egy világgal: az írás, az irodalmi nyelv világával.

(*reconnaissance*) köszönhetően léteznek.”¹³⁰ „Kritizálni tehát egyet jelent az emlékezéssel”¹³¹ Nem lehet eléggé hangsúlyozni ezen látszólag egyszerű elgondolás következményeit. Poulet maga „Proust nagy felfedezésének”¹³² nevezi azt. A kritikus tudat emlékező tudat, olyan tudat, amely nem önmaga számára jelenlevő, csak a jelenlétre támaszkodó tudat, hanem amelynek a reflexivitás és az időiség eredendő alkotója. A tematikus iskola szempontjából ez nyilvánvalóan a „téma” megszületésének helye. A téma az azonosság hordozója, az, ami az időben összeköti az egyes műveket egy oeuvre-ré szervezve azt.¹³³ Ezért van az, hogy a tematikus kritika mindig életműveket vizsgált, nem pedig egyes műveket. Számunkra azonban szimptomatikussá fog válni a kritikai tudatnak mint emlékező tudatnak a megjelenése. Szimptomájává egy olyan kritikai viszonynak, amely teljesen természetes módon fordul a fenomenológia felé, mivel a fenomenológia mindig is a tudatfolyam időiségében látta a tudat működésének alapelvét, másrészt viszont szimptomájaként egy olyan fenomenológiának amellyel végső soron nem tudunk egyetérteni.

Poulet számára természetesen nagyon csábító ez az összefüggés a tematikus kritika és *Az eltűnt idő nyomában* között. Mindkettőt az emlékezés szervezi, mindkettő a látszólag különálló terek (Combray, Balbec, Párizs és egy író különálló művei) között teremt totális kapcsolatot az emlékezés terében. „Ennek köszönhetően az olvasó többé nem éri be azzal, amit vele az elkülönült művek közölnek. Kevesebb figyelmet áldoz a másodlagos tökéletességekre, azokra amelyeknek csupán az a szándékuk, hogy kielégítsék egy meghatározott műalkotás (*ouvrage*) partikuláris szükségletit, amelyek miatt azt megírták, és amelyek többé nem térnek vissza máshol. Most, éppen ellenkezőleg, minden figyelme arra irányul, ami egy totális életműben (*oeuvre*) jelenik meg azon írások *között*, amelyek azt alkotják.”¹³⁴ A tematikus kritikus nem azért gondolkodik életművekben, mert egy író élete szervezné meg kronológiai értelemben az általa feltárt tényanyagot, ahogy a hagyományos életmű-feldolgozások tették ezt. Azért cselekszik így, mert ezt látja az egyetlen kiútnak egy

¹³⁰Uo. 21.

¹³¹Uo. 22.

¹³²Uo.

¹³³A „téma” és „tematikus” kifejezések ebben az esetben legfőképpen zenei témára utalnak. Márpedig a zenei dallam még Husserl számára is a legjobb példának mutatkozott akkor, amikor a fenomenológiai időt felmutatni igyekezett.

¹³⁴Uo.

mű partikularitásából az általános felé. A mű történetiségét, „akkor és ott”-ját csak azáltal lehet redukálni, ha nem az egyes művekre koncentrálunk – amelyek mindig toakodóan viselik magukon a történetiséget – hanem az életműre, ahol ezen történetiségeknek invariáns összetevői mutatkoznak meg. Nem szabad elfelejteni, hogy az „új kritika” legfontosabb teoretikus ellenfele az az akadémiai irodalomtörténet-írás volt, amely „új imposztúráként” bélyegezte meg az iskolát éppen a történetiség semmibevételére hivatkozott amikor az objektivitást hiányolta.¹³⁵ A tematikus iskola itt az *objektivitás egy új formáját dolgozza ki*.

Ez nem a tények objektivitása, hanem a „témaké”. A téma tehát Poulet Prousttól kölcsönzött megfogalmazása szerint az az invariáns, amely csak különböző környezetekben való variálás során tárul fel az olvasó számára. Mi más ez, mint az irodalmi életmű fenomenológiai értelemben vett lényegének megfogalmazása? A téma a redukció, a műalkotás partikularitásának zárójelbe tétele nyomán válik megfoghatóvá. A téma egy *tudat* kincsestára és alapja. De az irodalom esetében egy különös redukcióról kell beszélnünk, egy olyan redukcióról ahol nem saját tudatunk a redukció kiindulópontja, hanem saját tudatunk egy olyan állapota, amikor éppen a sajáttól van megfosztva, azonos egy másikkal és eközben megszűnik önmaga lenni. Ez okozza az irodalom fenomenológiájának (a kritikai viszony elméletének) minden nehézségét, de egyben paradigmatis eserejt is, amelyet az énből való kitérés minden elmélete számára hordozhat. Ezért van az, hogy a kritikai tudat önmagában semmi. A kritikai tudat csak az emlékezés által válik valamivé. A kritikai tudat nem itt és most fogható meg, mert eleve egy másletben merült el: az olvasásban. Az olvasás pedig sohasem itt és most történik. Az olvasás világa nem az itt és most világa. Lehet az a világ, amelyet a mű ábrázol, lehet az a világ, amelyet a művet létrehívó szükségletek irányítanak. Ebben az esetben azonban még nem bontakozik ki az olvasás igazi sajátosságára, amikor az olvasás maga, illetve a mű világa maga válik az olvasás tárgyává. Amikor (a mi szavainkkal) már nem az irodalmi nyelv transzcendenciájára, hanem annak immanenciájára irányul tekintetünk. E második esetben nem a műalkotás terének vagy az azt kialakító szükségletek terének másoljában van elmerülve (azonosulva) a kritikai tudat, hanem a kritikai emlékezet, az életmű tereinek, a szavak és sémák tereinek másoljában.

¹³⁵Raymond Picard hírneves (hogy azt nem mondjam hírhedt) könyve (*Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J., Pauvert, 1965.) ekkoriban még meglehetősen égető probléma lehetett.

Éppen ezért az olvasás fenomenológiája sohasem kezdődhet azzal a fehér lappal, amely itt előttem fekete betűk sokaságát hordozza. Nem az itt és most az ösfenoméni, nem az itt most olvasok az elsődleges, hanem az az előzetes, amely meghatározza mostani olvasásomat. Az olvasás mindig egy második olvasattal kezdődik. Ne gondoljuk, hogy a posztstrukturalizmusnak kellett megérkeznie ahhoz, hogy ez kimondasson. Mindez már implicit a tematikus iskola gyakorlatában és explicit az elméletében. Az irodalom fenomenológiájának éppen ezért a legfontosabb kérdése a kritikai viszony mibenlétének kidolgozása. A kritikai viszony olyan viszony, amely az irodalom esetében az elsődleges viszonyulás a tudat és a tudat tárgya között. A kritikai tudat, állítja Poulet „ennek a kívülnak (*dehors*) a tudata, és ez nem egy kivétel által van így, nem természetes aktivitásának önkényes megfordítása által, hanem saját természetének teljes megvalósítása által, amely nem más mint a tudatos léte annak, aminek a tudata.”¹³⁶

b. A kritikai viszony interszubjektivitása

J. Hillis Miller érzékenyen állapította meg, hogy Poulet soha nem beszél interszubjektivitásról az azonosulás kapcsán.¹³⁷ Az interszubjektivitas problémája, azaz hogy egy másik tudat elérése nem egyszerűsíthető az emlékezetre Poulet számára az azonosulás kritikájának teoretizálása során nem tűnik fel. Ám mégse mondhatjuk, hogy teljesen elkerülte volna figyelmét ez a kérdés. Poulet Jean Starobinski-ről írott esszéje olyan kettős irányultságról beszél, amely az azonosulás munkáját problematikusnak mutatja, és amely éppen a fenti kérdést, az interszubjektivitas kérdését világíthatja meg. Ez a kettős irányultság részben megegyezik a kritikai viszony fennt vázolt dialektikájával, azonban egy más szemszögből vehetjük azt figyelembe. Poulet szerint Starobinski egy különleges pozícióban írja kritikai műveit. „Ez Kafka szituációja, egy olyan személy szituációja, aki nek a pere

¹³⁶Poulet: *Le pensée critique de Jean Starobinski* 390.

¹³⁷Miller: id. mű

olyan helyen folyik , ahová neki tilos marad belépnie...”¹³⁸ Starobinski az irodalmi műhöz való elérést feladatnak tekinti, egy olyan feleadatnak, amely az énből ehhez a gyökeresen máshoz való kitörés feladata, amelyet irodalmi műnek nevezünk. Az azonosulás itt nem látszik olyan problémamentesnek, mint az eddigiekben. Egyrészt jelenvan egy olyan én, amely nem azonos az olvasó és kritikus énnel, másrészt ahhoz, hogy kritikus énné váljon át kell törnie egy tiltást. Ez a szituáció megoldást kíván, és e megoldás két utat követhet.

Az első utat Poulet „szigorúan intellektuálisnak” nevezi.¹³⁹ Ebben az esetben a tudat, amely el akarja érni a világot maga szemlélő marad. „Összefoglalva csatlakozni a világ létezéséhez egyáltalán nem azonos ebben az esetben a világgal, a világgal való létezéssel, hanem sokkal inkább – igaz, hogy ez egy fontos tény – tudatosítása annak, ahogyan beteljesedik ez a szellem számára elérhetőnek tűnő létezés, de azon a konkrét módon, hogy maga nem tart igényt a létezésre. Bármilyen történjék, a világ és az én szembenállóak maradnak egymással.”¹⁴⁰ Az intellektuális viszony során az én és a világ érintetlenek maradnak egymástól, csupán egymás felszínét látják. A kritikus nem adja át magát az irodalmi műnek, hanem csupán megfigyeli azt. „Ő nem az, aki létezik, hanem csupán a létezőre irányuló pillantás. Egyszóval egy tiszta tekintet.”¹⁴¹

De egy ilyen tekintet Poulet szerint mindig csupán a látszatot ragadhatja meg, sohasem a létet. A látszat pedig csalóka is lehet, az csupán a világ felszíne. A lét, mint az igazság mezeje láthatatlan marad az ilyen tekintet számára. Ha most erről az elképzelésről gondosan lehántjuk az egzisztenciál-ontológiai lexikon szókészletét, akkor azt mondhatjuk, hogy az ilyen tekintet csupán a tényeket látja, de a tényeket kialakító folyamatokat nem. Azaz az ilyen tekintet elmulasztja a redukciót, és készpénznek veszi, hogy a jelek azok, aminek első pillantásra látszanak. Ez azonban már többet jelent, mint a fentebb idézett kifogás, amely szerint az egyedi művek partikuláris történetisége miatt van szükség a redukcióra, a kritikai emlékezetre, amely képes fellelni a tények mögötti lényegeket. Ez azért van, mert ebben az esetben a helyes redukció (az, amit Poulet jól láthatóan előnyben részesít

¹³⁸Uo. 387.

¹³⁹Uo. 391.

¹⁴⁰Uo.

¹⁴¹Uo. 392.

az intellektuális megismeréssel szemben) hordozója többé nem a reflexió. A fenti esetben, amikor a redukció elsődleges hordozója az emlékezet volt, a redukció reflexív: összeveti (akaratlanul vagy akaratlanul)¹⁴² az emlékezet segítségével egy életmű egyes partikularitásait és lényegi szervezőelőre következtet belőlük. „Hívhatjuk ezt az értelmet a lélek szemének vagy mentális tükörnek. Azaz ez az értelem mindenképp reflexív.”¹⁴³ A reflexió során a műalkotás világával azonosult én saját magára reflektál, emlékezik saját korábbi élményeire. Ebben az esetben azonban Poulet jól láthatóan elutasítja a reflexiót, mint a redukció eszközét. Meg kell jegyeznünk, hogy mivel ez az esszé korábbi, mint a fentebb tárgyalt, ezért nem beszélhetünk kronológiai sorrendről, nem arról van szó, hogy Poulet elmélete a reflexió elvetésének irányban fejlődött volna. Itt egy bizonyos értelemben átveszi Starobinski elméletének kereteit, és e keretben gondolja el a kritikai viszony lehetőségeit. Azonban azt is látnunk kell, hogy a fentebbi, Poulet-nak inkább tulajdonítható elméleti konstrukció szintén egy keret átvételén alapul: a Proust által nyújtott keretben csak az emlékezés teremtheti meg a tények itt és most világától való elszakadás lehetőségét.

Visszatérve Starobinski elméletéhez, milyen lehetőség kínálkozik tehát egyáltalán arra, hogy elérjük a világot ebben az intellektuális keretben? Poulet szerint csupán egy álom. Annak álma, hogy a világ tökéletesen átlátszó. „Valéry, Mallarmé, a *précieuse*-ök, Jouve, maga Montesquieu és végül Rousseau: kevés olyan szerző van akinek a gondolkodásán keresztül Starobinski ne követné a kettős átlátszóságnak (*limpidité*) ezt az álmát, ahol a világ és az én átlátszóak (*transparent*) egymás számára.”¹⁴⁴ Ez egy olyan világ lenne, amelyet a szubjektum maradék, mélységek és takarások nélkül birtokába vehet, ahol a szellem mintegy tökéletesen átjárja a világot. Egy ilyen világgal szemben az én is elveszti minden titokzatosságát, maga is tiszta intellektussá válik, amely háborítatlan harmónia kialakítására képes a tőle ugyan különböző, ám vele tökéletesen egylényegű világgal. „Egy intelligibilis univerzum egy Univerzális intelligencia birtokában, ilyen az az ideális szituáció, amelyet az átlátszóság ábrándja lefest.”¹⁴⁵

¹⁴²Kétségtelen, hogy a *mémoire involontaire* prousti elmélete nyújtana lehetőségeket a reflexió kikerülésére, Ezt azonban Poulet nem használja ki.

¹⁴³Uo.

¹⁴⁴Uo. 394.

¹⁴⁵Uo. 395.

„De az átlátszóság csupán egy mítosz.” – Vágja el végül Poulet ennek a megoldási kísérletnek útját. A világ nem átlátszó és igen kérdéses, hogy jól járnánk-e ha megpróbálnánk azzá tenni. Az a szubjektum, amelyet egy átlátszó világ alakít ki test nélküli szubjektum, Poulet egyenesen „angyalnak” nevezi. Minden eltűnik belőle, ami nem gondolkodás, így a testiség mint olyan teljes egészében. Van azonban egy másik út Starobinski kritikai gondolkodásában és ez éppen a test útja. Ezt pedig részben más nevek fémjelzik, mint az előzőt: „Montaigne, Merleau-Ponty, Montesquieu, és Claudel mint a testiség költője...”¹⁴⁶ Ezen az úton a kritikus egészen más viszonyba kerül az irodalmi alkotással, mint az előzőekben. Többé már nem szemlélője csupán a világnak, hanem résztvevője, tekintete nem a tiszta tekintet, hanem az *oeil vivant*, az élő szem, hogy Starobinski 1961-ben kiadott könyvének címére utaljunk. Az élő szem nem a világ transzparenciájára tekint reflexív tekintetként, hanem abban él, abban mozog, a világ dolgai eltakarják egymást szeme elől, nem átlátszóak, hanem szilárd akadályok a tekintet útjában.¹⁴⁷ A reflexió erőszakos cselekedet. A világnak olyan transzformációja, ahol minden tiszta láthatóvá vagy Poulet kifejezésével átlátszóvá válik. Ez azonban csak a mélység „ellopásával”¹⁴⁸ történhet. A mélység pedig nem egyszerűen a titokzatosság, hanem a változások helye is. Egy tökéletesen homogén világban, törésvonalak, takarások, a szem előtti rivalizáció nélküli világban a változás elképzelhetetlen. A változás mindig csak ezekben a törésekben és mélységekben születhet meg, ez feszítheti láthatatlan erőként a látható felszínt, ez teheti lehetővé többféle

¹⁴⁶Uo. 404.

¹⁴⁷Talán nem véletlenül lehet *déjà vunk* e tekintet megragadása során, és nem véletlenül került Merleau-Ponty neve a felsorolásba. Azt a megkülönböztetést, amit Poulet kidolgozott ugyanis ezen esszéjében, azt Merleau-Ponty *Le visible et l'invisible* című munkájában fogalmazta meg. Itt beszél „monokuláris” és „binokuláris” tekintetről, amelyek közül az első a tudomány és a reflexív filozófia tekintete, míg a másik az eredendő testi tekintet (amely azonban szintén egy redukció során válik csak megközelíthetővé, hiszen mindennapi világlátásunkat a tudományok uralják). Azzal, hogy ezt konkrét hatásként fogjuk fel csupán az a probléma, hogy e művet Merleau-Ponty halála után 1964-ben adta ki Claude Lefort, az itt tárgyalt Poulet-írás pedig 1963-ban született. Anélkül, hogy itt rejtett hatástörténeti szálakat kutatnánk meg kell jegyezzük, hogy az az út, amely 1963-ban mind Poulet mind Starobinski számára járhatóbbnak mutatkozott, az az irodalom testi megélésének útja, amely meglehetősen erőteljes párhuzamot mutat a kortárs filozófiai fenomenológiával. Ez aztán mind az irodalomelmélet mind a filozófia területén a strukturalizmus térnyeréséhez és a fenomenológia háttérbeszorulásához vezetett. Mi egy bizonyos értelemben itt szeretnénk felvenni a fonalat, nem úgy témi vissza ehhez a ponthoz, mintha folytatni lehetne ezt az utat, hanem újrafelve azokat a problémákat, amelyeket a strukturalizmus soha nem oldott meg, csupán eltemetett. Merleau-Ponty késői munkáiban azt kutatta miképpen szabadulhat meg a redukció a reflexiótól. Egy olyan nem reflexív, azaz nem tudati redukció után kutatott, amely nem alakítaná a világot átlátszóvá.

¹⁴⁸Poulet: id. mű 393.

szemszög létezését ugyanabban a világban. Többféle szemszög többféle és egymásnak feszülő cselekedetet szül, egy rivalizáló és állandóan változó világot, amely nincs a tiszta láthatóság megváltoztathatatlan homogenitásának alávetve.

Ám még egy fontos jellemzője mutatható ki a világ – és számunkra elsősorban az irodalmi nyelv által konstituált világ – nem átlátszóságának: a világ átlátszatlansága mindig annak interszubjektív konstitúciójából származik.¹⁴⁹ A világ azért átlátszatlan, mert nem csupán az én világom, mert vannak benne mások is, akik a saját világuknak tartják. Ez pedig azt jelenti, hogy a kritikai viszonyban is el kell számolnunk az interszubjektivitás jelenlétével, a kritikai tudat nem tehet úgy, mintha az azonosulás tárgya számára mint saját világa, azaz mint számára átlátszó adódna.

c. A kritikai viszony dualizmusa

Starobinski 1970-ben adta ki az *Oeil vivant* második részét, amely egy teoretikus reflexióban igen gazdag nyitófejezettel bír, amely egyben a kötet címét is viseli: *A kritikai viszony*. Starobinski igen részletesen elemzi a kritika, a módszer és az elmélet viszonyát, lehetőséget adva számunkra, hogy miközben kiindulópontként kezeljük jelezzük távolságtartásunk fontos pontjait. Mindazonáltal kritika-elmélete már kifelé mutat a tematikus iskola klasszikus elméletéből, felismeri a strukturalizmussal való szembesülés elengedhetetlenségét, ezért olyan utakat is mutat számunkra, amelyek ma, a posztstrukturalizmus tulajdonképpeni kifulladásával, ismét meggondolandóvá válnak. A strukturalizmus egy bizonyos formája persze mindig is benne volt a genfi iskola elméleti repertoárjában (a legnyilvánvalóbban Jean Rousset munkásságában), Starobinski itt azonban már egy meglehetősen konkrét körvonalakkal rendelkező strukturalizmust (vagy posztstrukturalizmust) kritizál, amely lényegét tekintve azóta sem változott sokat, a mai *cultural studies* is arra támaszkodik, amit Starobinski „globális kulturális

¹⁴⁹Merleau-Ponty esetében ez teljesen nyilvánvaló. Ehhez lásd: Bagi Zsolt: „Maurice Merleau-Ponty festésetelmélete”, *Passim*, 2002. IV évfolyam 1. szám

strukturálisnak” nevez. Starobinski azonban nem csupán kritizálja ezt az áramlatot, hanem sokat tanul is tőle, ezért maga a kritikai viszony is gyökeresen áttérkeződik.

Starobinski már nem irodalmi életműben, hanem egyes művek struktúráiban gondolkodik. Az ő kiindulópontja is az a naiv belehelyezkedés, amelyet az olvasó az olvasás során gyakorol, és ez számára is redukálандónak mutatkozik. „Éppen ezért nem letagadni kell az érzelmeket [amelyeket a mű kelt bennem], hanem zárójelbe tenni, és kifejezetten a céljai szerint kell vizsgálni ezt a jelrendszert, amelynek evokációs bűverejét mostanáig ellenállás és reflexív visszavágás nélkül tűrtem. Ezek a jelek elcsábítanak engem, ők a bennem létrejövő jelentés hordozói: egyáltalán nem utasítom vissza ezt a csábítást, nem felejtetem el a jelentés első megnyilatkozását, igyekszem őket megérteni és a saját gondolkodásom számára »tematizálni«; s ez csak akkor kecsegtet sikerrel, ha a jelentést szorosan összeillesztem annak verbális szubsztrátumával, a csábítást pedig saját formális alapjával.”¹⁵⁰ Ez a „verbális szubsztrátum” és „formális alap” azt jelzik, hogy az a strukturalista fenomenológia, amelyet Starobinski itt gyakorol az irodalmat többé nem egy tudat, egy előzetes intenció termékének fogja fel, hanem olyan struktúrának, amelynek önmagában van értelme. „Így a »strukturális« megközelítés segít meghaladni egy steril antinómiát: az értelmet saját megtestesülésében, és az »objektív« anyagot »spirituális« hordozójában láttatja; megtiltja nekünk, hogy elhagyva a realizált művet mögötte pszichológiai tapasztalatot (előzetes Erlebnis-t) keressünk. Így tehát a gondolatot és a kifejezést elválasztó tradicionális dualizmus helyére most, a strukturalista irányzatban, az írás monizmusa lép.”¹⁵¹

Starobinski számára a strukturalizmus azért szükségszerű, mert ez a redukció eszköze, azaz az olvasói élmény partikuláris empiriájától az azt előidéző írás struktúrájához vezető út megvalósulási formája. Az „írás monizmusa” azt jelzi, hogy feladja a tematikus iskola azon alapelvét, miszerint az irodalmi mű értelmének genezisést az író tudati univerzumában kell keresnünk, és ehelyett magát az írást jelöli meg az értelem kialakulási helyeként. Az írás struktúrái önmagukban elégségesek az értelem kialakulásának magyarázatához, nincs szükségünk feltételezni az íróra, hogy ezt értelmezni tudjuk. Azonban

¹⁵⁰Starobinski: *La relation critique* 17. Gábor Livia kézirat fordítása.

¹⁵¹Uo. 18.

az író ilyesfajta kiküszöbölése elvezet egy olyan feltételezéshez, amely Starobinski számára már nem tűnik tarthatónak. „És még ha le is mondok arról, hogy mindezek mögött (pszichológiai »forrásaiban«, kulturális előzményeiben ...stb.) keressem a mű *törvényét*, lehetetlen számomra nem észrevenni azt, ami a műben impliciten vagy expliciten, pozitívan vagy negatívan a műhöz képest külső univerzumra vonatkozik. ... Ebben az esetben meggyőződésemmé válik, hogy a mű belső törvénye ama pillanat és kulturális közeg kollektív törvényének szimbolikus összefoglalásaként fog felkínálkozni számomra, amelyben maga a mű született. Mivel a mű és kontextusa egymásba nyílnak, látni fogom az aktív, szerves jelentések hálózatának terjedését a műben, jóllehet a mű megfejtése vissza fog engem utalni a »korstílushoz« és vice versa. Legradikálisabb kijelentéseinek némelyikében a kortárs strukturalizmus hajlik arra, hogy elfogadja ezt a lehetőséget – így akarván feloldani a művet a kultúrában és a társadalomban, egyáltalán nem azért, hogy a művek mögött egy sajátosság determinizmust különítsen el, hanem hogy megpróbálja nyilvánvalóvá tenni egy, az adott kultúra és társadalom egyidejű megnyilatkozásaiban közös *logosz*.”¹⁵²

Starobinski számára elfogadhatatlan ez a következmény. „A művek és a társadalmak nem egyazon *logosz* homogén textúrájához tartoznak; egy irodalmi mű nyelve és a környező kultúra nyelve nem egylényegű és nem nyílnak egyvégtében egymásba, hogy utat nyissanak a jelentések egységes és koherens rendszere számára. Nem szükséges felhívni a figyelmet arra, hogy a nagy modern művek többsége csak elutasítás, szembehelyezkedés, vitatkozás formájában nyilatkoztatja ki a világhoz való viszonyát.”¹⁵³ Ez az észrevétel számunkra igen nagy jelentőséggel fog bírni. Az, hogy az irodalom és kontextusa nem „nyílik egyvégtében egymásba” nem csupán azért egyértelmű, mert „a nagy modern művek többsége csak elutasítás, szembehelyezkedés, vitatkozás formájában nyilatkoztatja ki a világhoz való viszonyát.” Az irodalomnak egyszerűen más a nyelve, mint kontextusának. A mindennapi nyelvvél szemben az irodalmi nyelv redukált és meghasonlott: csak a két nyelv közti kontinuitásnak ez a hiánya az, ami lehetővé teszi a kontextus kritikai vizsgálatát, az irodalmon belül. Ha az irodalom ugyanazon *logosz* kifejeződése, mint a kontextusa, akkor semmiféle lehetősége nincs kilépni a mindennapi nyelv, az ugyanaztmondás hatalmából.

¹⁵²Uo. 19-20.

¹⁵³Uo. 21.

Az a következtetés, amelyet a strukturalizmus eme elégtelenségéből Starobinski levon szintén fontos lesz a következők szempontjából. „Íme, ez az »egzisztenciális« dimenzió újrabevezetése, a pszichológiai és szociológiai dimenzióé, amelyeket azért absztraháltunk, hogy a mű belső viszonyait vizsgáljuk. Most ide térünk vissza, mivel ezek a viszonyok ide vezetnek minket, és ha lemondunk is arról, hogy a művek *elégleges* feltételeit a pszichológiában és a szociológiában keressük, mégis ezekben ismerhetjük fel a művek létrehozásának és hatásának *szükségszerű* feltételeit. A mű *strukturált* struktúrája egy *strukturáló* alanyhoz, valamint egy kulturális világhoz utal minket, amelyhez kapcsolódik, hiszen leggyakrabban innen meríti a zűrzavart és a kihívást.”¹⁵⁴ Mégha le is mondunk arról, hogy ezt az „egzisztenciális dimenziót” Starobinskiel egy zseni működéseként határozzuk meg, mégis igen fontos belátás ez, amelyet ma ismét fel kellene ismernünk, ha a strukturalizmus végletekig feszített antropológiájának eredményeit többé nem tartjuk kielégítőnek, de nem is szándékozunk visszatérni az alany strukturalizmust megelőző elméletéhez (ebben a konkrét esetben a sartre-i elkötelezett íróhoz).

Ez a strukturáló alany, amely szükségszerű feltétele az irodalmi alkotás létrejöttének számunkra továbbra is csupán egy szövegfunkciónak látszik. Ez a szövegfunkció azonban éppen azt mutatja, hogy az „írás monizmusában” ismét megkülönböztessünk bizonyos mozzanatokat, többé nem a gondolkodást és a kifejezést, hanem kétféle nyelvi működést egy aktív és egy „mindig már működőt”. Az írás maga passzív intencionalitás: meghatározza az író szubjektumot. Az irodalom nyelve azonban nincs tökéletesen kiszolgáltatva ennek a „van”-nak, megvan a képessége arra, hogy a maga módján redukálva és meghasonlítottá téve azt egyedi sajátosságot vigyen annak működésébe. Ez azt jelenti, hogy a szubjektivitás egy bizonyos módon ismét megjelenik az irodalomértelmezés nyelvi horizontján, hogy a nyelvet nem lehet csak vak determinációként leírni.

d. A kritikai viszony mint képzelet

¹⁵⁴Uo. 30.

A kritikai viszony vizsgálata végül ki kell terjednie egy olyan szempontra, amely alapvető különbségként jelenik meg saját elméletünk és a tematikus iskola között. A tematikus iskola az irodalmat alapvetően az elképzelő tudat korrelátumának tartotta, és ezzel egy olyan kiindulópontot választott, amely számunkra teljesen tarthatatlannak tűnik. A képzelet és az irodalmi nyelv között noha valószínűleg valóban létezik kapcsolat, ám ez a kapcsolat egyáltalán nem evidens és csupán körütekintően lenne körvonalazható. Számunkra az irodalmi nyelv adott mint fenomén, nem pedig az elképzelő tudat.

A képzeletbeli (az életmű) létét illetően a tematikus kritika legfőképpen Sartre *L'imaginaire*¹⁵⁵ című korai (1940) könyvére támaszkodott. Sartre e művében négy jellemzőjét írja le a képzeletbeli mentális képnek.¹⁵⁶ Ez a négy fontos karakterisztikum a következő: 1. a kép egy tudat. A kép Sartre szerint nem olyasvalami, ami megjelenne a tudatban és a kép tárgya sem jelenik meg a képben. Amikor így gondolkodunk, akkor az „immanencia illúziójának” esünk áldozatául.¹⁵⁷ Valójában arról van szó, hogy a kép maga tudat: egyfajta struktúra, amelyben a tárgy és a tárgyat meghatározótudati aktus egységet alkot; a szubjektum egyféle viszonya a világgal, ahol magát ezt a viszonyt nevezzük képnek. Sartre a képzeletet az észleléssel összehasonlítva azt állítja, hogy a tárgy mindkét esetben ugyanaz, de a szubjektum különbözőképpen viszonyul ugyanahhoz a tárgyhöz (az egyik esetben itt és most látva, a másikban elképzelve), azaz két külön tudatról beszélhetünk.¹⁵⁸

2. A képzelet sem nem észlelés, sem nem megértés, hanem egy harmadik fajta viszony. „Észlelés, megértés, elképzelés, valójában e három típusa van a tudatnak, melyek által ugyanaz a tárgy számunkra adódhat.”¹⁵⁹ A képzelet egyrészt különbözik a megértéstől, hiszen az elvont fogalmakkal és nem képekkel dolgozik; másrészt (és számunkra ez a momentum lényegesen fontosabbnak bizonyulhat) különbözik az észleléstől, mert míg az észlelés csupán „profilokban”, „kivetülésekben” adódik (melyeket Sartre egy husserli szóval „*Abschattungen*”-nek nevez), addig a képzelet az „abszolút bizonyos” „evidenciájával” bír. Azaz, ha én egy kockát látok, akkor megeshet, hogy észlelésem megesal és egy másik

¹⁵⁵ Jean-Paul Sartre: *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986.

¹⁵⁶ Uo. 17–19.

¹⁵⁷ Uo. 17.

¹⁵⁸ Uo. 20–21

¹⁵⁹ Uo. 22–23.

oldalról egyáltalán nem kockának tűnik ugyanaz a tárgy. Ellenben, ha én elképzelek egy kockát, az teljességgel bizonyos, hogy kocka.¹⁶⁰ Tehát míg az észlelt világ mindig csupán töredékes, csupán soha ki nem tölthető viszonyaiban adott, addig a képzeletbeli univerzum abszolút totalitásként adódik, egy befejezett és kerek világként. Elemzésünk szempontjából ez a leglényegesebb jellemzője a Sartre-i kép-fenoménnek, hiszen amikor az imaginárius világ az esztétikai objektummal kapcsolódik össze a szövegben, akkor ez egyben azt is jelenti, hogy az esztétikai tárgy (így az irodalmi alkotás), mint a teljesség lehetősége adódik az észlelt világ fragmentalitásához képest.

3. Az elképzelő tudat tárgyát mint semmit helyezi el. Akkor ugyanis, amikor „azt mondom »elképelem Pétert«, az ugyanaz mintha nem csupán azt mondanám, »nem látom Pétert«, hanem, hogy »semmit sem látok«.” 4. A percepció passzivitásához képest a képzelet spontaneitás: teremtő aktus.

Az elképzelő tudat e négy jellemzője mindegyikének megvan a maga sajátos helye és következménye a tematikus iskola elméletében. Ám maga Sartre is beszél a műalkotásról, sőt mivel az konklúziójának második felét teszi ki (ez tehát a mű zárógondolata), nagyon úgy tűnik, hogy az elképzelő tudat elemzésének legfontosabb eredményeit éppen a műalkotások vizsgálatánál lehet leginkább hasznosítani. „A műalkotás irreális”¹⁶¹ – milyen következményei lehetnek egy ilyen kijelentésnek? Elsősorban azt kell megvizsgálnunk, hogy mi a különbség a képzelet és a műalkotás között. Természetesen az, hogy a műalkotásnak van itt és most léte. Maga is dolog, van anyaga, amely a reális világban létezik. Sartre szerint azonban ez az anyag nem maga a műalkotás. Az csupán valami helyett, az irreális műalkotás helyett, áll, mint annak „analogonja”.¹⁶² A műalkotás nem itt és most létezik, hanem az időtlen és a tértől megfosztott képzelet világában. Talán meg lehetne vizsgálni, hogy Sartre mennyiben módosítja ezt a képet a *Mi az irodalom?*-ban, ez azonban a tematikus kritika elméletére kevéssé volt hatással ezért itt nem tárgyaljuk.

A műalkotás tehát nem rendelkezik egzisztenciával, semmilyen értelemben nem hat a világban csupán „szép”. Ennek megfelelően aztán a szépség nincs jelen a reális világban.

¹⁶⁰Uo. 24–25.

¹⁶¹Uo. 364.

¹⁶²Uo. 366.

„Az ami reális, ez nem szorul igazolásra, az az ecsetvonások, a festék vászonrahordásának vastagsága, a vászon szövése, a színekre vont lakk eredménye. De éppen ezek azok, amelyek egyáltalán nem alkotják tárgyát az esztétikai ítéletalkotásnak. *Az ami ,szép’ az – éppen ellenkezőleg – egy olyan lét, amely nem fog az észlelés számára adódni*, és ami, sajátos természete szerint, el van választva az univerzumtól.”¹⁶³ (Az én kiemelésem) A reális világban csak a jóval lehet dolgunk, de a széppel soha. Az esztétikai tér mint egy másik tapasztalati világ tökéletesen el van választva a cselekvési tértől. A befogadónak másfajta beállítottságot kell elsajátítania, többé nem észlelő, hanem elképzelő tudatként kell viselkednie. Így például Beethoven VII. szimfóniájának hallgatása közben a hallgató az előadók interpretációján keresztül „*magára a VII. szimfóniára*” figyel. Nem a hangjegyeket érzékeli, hanem a hangjegyek által elképzelt valami a hangoktól tökéletesen különbözőt, a VII. szimfóniát magát.

A zenemű előadása a huszadik század interpretációi után (amikor az interpretáció az esztétikai ítélet szempontjából néha fontosabbá vált mint a mű, vagy a műhoz való hűség maga) akár szélsőségesen ingatag példának is tűnhet. Természetesen számtalan más példát említhetnénk napjaink interpretatív művészetéből, ahol a legszélsőségebb esetekben – mint mondjuk a minimalista képzőművészetben – a műalkotásban minden megsemmisül, ami azon túl, valamilyen irreális képzeletiségben lehetne. De nem is kell ilyen messzire mennünk. Nagyon nehéz lenne igazolni azt az állítást, hogy esztétikai szempontból mellékesnek nevezhetjük azt a pillanatot, amikor Cézanne Pisarrótól megtanulta azt az ecsetkezelési technikát, amelyet aztán egész érett életművében alkalmazott. Az ecsetkezelés a legszorosabb értelemben hozzátartozik a festményhez. Cézanne korai képeit esztétikai értelemben nem csupán a sötét színek, az erőszakos jelenetek, a komor hangulat különbözteti meg a későbbiekétől, hanem az ecsetkezelés technikája is. Egyáltalán az impresszionizmus színkezelési technikáját – az optikai keverést – lehetetlen megvalósítani azokkal a hosszú és folyamatos ecsetvonásokkal, amelyeket Cézanne korai képein alkalmazott. Csak a pisarroi hatásra Pontoise-ban festett tájképek rövid ecsetvonásai tették lehetővé annak a festői életműnek a kialakulását, amelyet ma ismerünk.

¹⁶³Uo. 363.

Sartre számára (e művében legalábbis) a műalkotás reális hordozója valami átlátszóság, olyan dolog amely csupán kalauzolja a szemet valami felé, ami egyáltalán nem dolog. Nyilvánvalóan másképp kalauzolja különböző minőségei esetében, de feladata mégiscsak kimerül az utalásban. Az, ha a tekintet megakad a felhordott festék vastagságán, vagy a lakk csillogásán az nem a műalkotás sajátos létének megfelelően, hanem az ellenében történik. De hát mondhatjuk-e, hogy Van Gogh festékének vastagsága vagy Rembrandt lakkja a fekete festéken nem különböztetik meg festményeiket más alkotóéktól? Az, hogy a tekintet megakasztják, hogy a szemlélő fennakad rajtuk nem tartozik e képek lényegéhez? Szándékosan nem az irodalom köréből hozunk itt példákat, hiszen erre lesz még alkalmunk az elkövetkezendőkben. De hát éppen azok az elemek, amelyeket Sartre lényegtelennek nyilvánít („az ecsetvonások, a festék vászonrahordásának vastagsága, a vászon szövése, a színekre vont lakk”) azok, amelyek sokszor a festmény legdrámaibb elemeivé képesek válni, a festmény értelmezésének potenciális középpontjává. És ehhez nem is kell a kubizmus festményre ragasztott újságpapíráig hatolnunk az időben. Nem a kubizmus az, ami rálel a festmény anyagságának fontosságára. Kétségtelen, hogy csupán a huszadik század elején válik igazán reflektálttá a festmény anyagsága. De a festészet történetében inkább azt az „irrealizmust” értékelhetjük másodlagosnak ahol a festményt megpróbálták egyre inkább átlátszóvá tenni, olyanná, hogy maga a kép mint dolog eltűnjön és csak mint tiszta kép, az empiriától megfosztott, testetlenített kép válljon láthatóvá.

Kétségtelen tény, hogy az anyag legtöbbször csupán eszköz ahhoz, hogy az értelem kialakuljon. De az értelemnek nincs más lehetősége, mint azon keresztül kialakulni. Ezért az anyag struktúrája maga a mű értelmének testévé válik. Nem abban az értelemben, hogy mintegy burka lenne az értelemnek, amelyet lefejtve eljuthatnánk a tiszta struktúrákhoz, hanem abban az értelemben, hogy egy festmény értelmezésekor nem vagyunk képesek elkülöníteni a festő által létrehozott „irreális” értelmet attól a reális értelemről, amelyet az anyag vitt a képbe. És mindehhez még csak hozzájárul az, amit Merleau-Ponty állít: az értelem kialakulása egyáltalán nem mellékesen függ a kép olyan viszonyaitól, amelyeket egyáltalán nem az átlátszóság, hanem a mélység, a takarás, az árnyékok jellemeznek. Az „irrealizmus” (a szélsőséges, önmagát mint dolgot megszüntető realizmus) ezért mindig elleplezése az értelem konstitúciójának. Elleplezése annak, hogy a képzeletbeli kép sajátos

térszerűsége csak az álmék által jöhet létre, azon technika által, amely a kép reális dolgait egymáshoz viszonyítja.

A tematikus kritika Sartre fenti gondolatmenetét oly módon tette magáévá, hogy az irodalmi alkotást irreális képzeletbeli világként fogta fel, és eltekintett azoktól a reális összetevőktől, amelyek azt konstituálják, azaz magától az írástól. Az irodalmi alkotás csak ezen a módon válhatott számukra egy olyan autonóm világgá, amelyet egy író életműve vizsgálatával tematizálni lehet, azaz fel lehet benne kutatni az invariáns vagy legalábbis az önazonosság egy bizonyos fokát megőrző összetevőket, a témákat (ahogyan a zenei téma is megőriz egy bizonyos azonosságot, noha a kidolgozás során átalakul). Ezt az irrealitást aztán természetesen a strukturalizmus nagyban kérdésessé tette. A kérdésessé tétel pedig feltétlenül jogos, de azok a konzekvenciák, amelyeket a strukturalizmus vont le belőle már nem feltétlenül.

Ha most sorba vesszük azokat a következményeket, amelyek az irodalomértelmezés számára a Sartre által megállapított négy jellegzetességből adódnak, akkor az elsőt már bizonyos értelemben meg is vizsgáltuk. Az irodalmi alkotás tudat. Azaz nem egy világ reprezentációja, hanem maga a világ. Olyan világ, amelynek saját törvényei, saját terei, saját ideje van. Az író megteremt egy világot, saját képzeletbeli univerzumát, amely idegen a mindennapok világától, és sajátos „szintaktikája” van. „Mallarmé felhatalmaz tehát bennünket arra, hogy műveinek megbúvó területeit – George Poulet szavaival »rejtett aspektusát, a hold láthatatlan oldalát« –, azaz mentális síkját kutassuk. Ez utóbbi pedig arra ösztönöz bennünket, hogy egy olyan értelmet visszhangoztassunk bensőnkben, mely nem vezethető vissza egy szimpla horizontális beszédmódra. Mallarmét megérteni nem azt jelenti, hogy a vers mögött megtaláljuk, egy addig rejtve maradt elgondolás egyértelmű kifejtését, hanem éppen ellenkezőleg, homályosságának okát, szándékát kell lelepleznünk. A szó szerinti értelmezésprobák alapvetően előfeltételezik, hogy minden egyes vers leredukálható valamiféle titkosírássá. Számunkra úgy tűnik azonban, hogy ha a hermetizmus az alantival eredményesen megvilágosodást nyerhet, akkor egy arhitektúrára irányuló kutatásnak több esélye lehet a sikerre, mint egy lineáris fordításnak. A mallarméi képzelet szintaxisát és nem

pedig a szótárát akartuk megírni.”¹⁶⁴ – írja Jean-Pierre Richard, amikor Mallarmé képzeletbeli univerzumáról ír vaskos kötetet.

Másodszor a művészi képzelet totális. Ahogy láttuk Sartre kifejti, hogy míg az észlelet számára egy tárgy csak „profilokban”, „kivetülésekben” adott, addig a képzeletben totális módon jelenik meg.¹⁶⁵ Azaz míg az észlelés soha nem tölthető be, és a percepciónak appercepcióra van szüksége, hiszen egy észlelt tárgy csak *Abschattung*okban látszik, ahogy Husserl mondja (csak egy oldalról, vagy több oldalról, de sohasem minden oldalról, ezért a hátoldalát mindig nekünk kell kiegészíteni), addig a képzeletbeli mindig teljes egészében adódik, nem lehet és nem is kell kiegészíteni (ha elképzelek egy tárgyat, akkor egy másik oldalról „nézve” nem derülhet ki róla, hogy csak előző nézőpontom által okozott érzéki csalódás volt). Ugyanígy egy barátomról, akitől az imént búcsúztam el, és úgy gondolok rá, mint boldog emberre, kiderülhet, hogy azóta boldogtalanná vált egy véletlen miatt, ám Jakob Wunschwitzről nem derülhet ki, hogy szétlocsantotta-e fejét a balta foka.

Harmadszor a képzeletbeli poétikai univerzum irreális. A tematikus iskolát az is megkülönböztette a későbbi strukturalizmustól, hogy ezt a kijelentést nem értelmezték azon a hegelianus módon, mint az utóbbiak. A strukturalizmus – leginkább természetesen a *Tel Quel* – a művészetet úgy tekintette, mint a valóság, a fennálló tagadását. A költői nyelv forradalma éppen a művészet eme semmitő jellegéből fakadt. Ám a tematikus iskolától igen messze állt az efféle forradalmi nyelvtéória. A műalkotás irrealitásán ők éppen a mindenféle gyakorlati haszontól való mentességet értették, éppen úgy, mint e művében még Sartre is. Az esztétikai univerzum ugyan teljes jogú társa az érzékelt univerzumnak, de ne is várjuk tőle azt, hogy átjárást biztosíthatunk a kettő között. Még az olyan esetben is, mint Richard-é aki szerint a mallarméi képzelet „előbb áthalad egy külső világon,... az örökkévalóság kirajzolódhat épúgy egy testben vagy egy tájékban is.”¹⁶⁶ Az örökkévalóság, az irreális képzeletbeli világ időtől fosztottsága a testen keresztül érhető el, de a tematikus iskola klasszikus keretein belül a cél mégiscsak az marad.

¹⁶⁴ Jean-Pierre Richard: *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961. 17–18. Bárdos Zsuzsa kéziratos fordítása

¹⁶⁵ Sartre Id. mű 24. sk.

¹⁶⁶ Richard id. mű 20.

És végül a képzelet teremtő aktus, spontaneitás. A tematikus kritikusok rendületlenül hittek a művész autonómiájában, abban hogy függetleníteni tudja magát a világtól és új világot alkothat. Ahogy láttuk más Starobinski is ennek az elképzelésnek az utolsó állásait védelmezte az előrenyomuló strukturalizmussal szemben. Ez a fajta szubjektumfelfogás manapság semmilyen elméleti szemszögből nem látszik tarthatónak. Azonban kétségtelen tény, hogy monumentális művek születtek ezen elmélet inspirálására. Jean-Pierre Richard fent idézett könyve hatalmas meggyőző erővel rendelkezik és komolyan gondolkodóba ejt, hogy egy olyan költőóriás esetében, mint Mallarmé nem kellene-e mégiscsak felülvizsgálni a nyelv által determinált költő képét. De véleményünk szerint erre mindaddig hiába is vállalkoznánk, amíg nem tisztáztuk, hogy mi az az idegen, amit az irodalmi nyelv az interszubjektív kommunikációba hoz, azaz mi az, ami nem interszubjektív ebben a nyelvben.

e. A kritikai viszony fenomenológiája mint kiindulópont

A kritikai viszony fenomenológiája számunkra nem azért válik igazán fontossá, mert intézményi súlya meghaladná más elméletekét, vagy mert hatástörténete megkerülhetlenné tenné. Azért válik fontossá, mert a legközelebb áll ahhoz a kiindulóponthoz, amit az irodalmi nyelv immanenciájának feltárása minket visz. A kritikai viszony fenomenológiája ugyanis éppenséggel *viszonyként*, mégpedig *kritikai viszonyként* kezeli az irodalmat. Ez azt jelenti, hogy különbözik az irodalom pusztá lényegstruktúrájának a feltárásától annyiban, hogy az irodalmat nem csupán egy jelentésemélet – grammatikai vagy logikai – kategóriája mentén közelíti meg, és nem is az olvasás mint nem-kritikai tevékenység mentén. Éppen ez okból áll közelebb saját vizsgálódásainkhoz, mint Roman Ingarden vagy Wolfgang Iser irodalomfenomenológiája. Ahelyett, hogy ezen elméletek részletes bírálására sort kerítenénk, csupán jelzésszerűen felsoroljuk itt azokat a problémákat, amelyek megakadályozzák, hogy az irodalmi nyelv vizsgálata során e fenomenológiai elméletek kiindulópontot biztosíthatnának. E problémák kifejtését a következőkben Ingardenre és Iserre való hivatkozás nélkül részletesen tárgyalni fogjuk.

Az irodalmi műalkotás fenomenológiai-logikai vizsgálata olyan jelentéseméletre épül, ahol az irodalmi műnek mint speciális, logikailag meghatározható, predikatív viszonynak a formális elemzése történik meg. Noha Ingarden műve jóval több annál, hogy csupán formállogikai vizsgálódásokra egyszerűsíthetnénk (és saját elemzéseink is sokat köszönhetnek az általa nyert belátásoknak), mégis amikor a „jelentésegységek rétegét” nevezi meg, mint az irodalmi műalkotás legalapvetőbb konstitúciós szintjét, akkor nem titkolt módon vezeti vissza az irodalmi nyelv vizsgálatát a jelentéseméletre. Ez elsősorban az intencionalitás fogalmának nagyfokú grammatizációjában nyilvánul meg. Az irodalmi nyelv intencionális szerkezete azonban éppen nem mint egyszerű jelentésadás érthető meg, hanem mint kritikai viszony. Az irodalmi nyelv ugyanis nem azonos az irodalmi műalkotás nyelvével, legkevésbé pedig annak formállogikai vagy fenomenológiai-logikai idealításával. Noha Ingarden egyik fő célkitűzése éppen az, hogy igazolja, már a jelentésegységek rétegében fellelhető az olvasás nem-idealisztikus hozzájárulása az irodalmi mű idealisztikus vonásaihoz, ez a próbálkozás meddő marad mindaddig, amíg ezt a logikai struktúrát tartjuk konstitutívnek nem pedig azt az összetett – egyszerre szubjektív és interszjektív – viszonyt, amiben az irodalmi nyelv megszületik.

Ingarden az irodalmi műalkotás ontológiai státuszát illető elkötelezettsége szintén mutatja, hogy kiindulópontját nem az irodalmi és a nem-irodalmi megnyilvánulások komplex egymáshatása és egymást feltételező világalakítása mozgatja, hanem egy hagyományos episztemológiai probléma megoldása. Az irodalmi műalkotásnak „létheteronómként” való meghatározása szemben a létautonóm természeti tárgyakkal azt mutatja, hogy a valóság interszjektív konstitúciójának, valamint az irodalmi nyelvnek e valóságban való részesülésének problémáját ezen elmélet szerint megoldhatatlannak kell tartanunk. Szigorúan elválasztani az intencionális tárgyiséget a természeti tárgyiségtől nem csupán Husserl (és általában a transzcendentális fenomenológia) célkitűzéseivel áll szemben, hanem magával az irodalmi nyelvvél is.

Ugyanígy nem tekinthetjük adekvát kiindulópontnak Wolfgang Iser „olvasásafenomenológiáját” sem. A kritikai viszony olyan viszonyt jelöl az irodalmi művel, amely lényegesen bonyolultabb az olvasásnál. Az olvasás naiv folyamat, ahol nem különböztetem meg magam a műtől, elmerülök annak szövegében, tökéletesen meghatároz

engem. Amint azonban kritikai viszonyba lépek a művel – ehhez nem kell kritikusnak lennem – az olvasás elveszíti naivságát, egyértelműségét, átlátszóságát. Innentől kezdve megváltozik teljes beállítottságom: nem az esetlegességekre, hanem a törvényszerűségekre figyelek, nem irányítja figyelmemet többé totálisan az éppen most olvasott mű. Ezért a kritikai viszony fenomenológiája nem az olvasás fenomenológiája abban az értelemben, hogy az magából az olvasási folyamatból indulna ki. Az olvasás itt és mostjából kiinduló fenomenológia sohasem lenne képes eljutni az irodalomnak mint teljes egésznek a vizsgálatához. Ezért ezt a mozzanatot a lehető legkomolyabban kell figyelembe vennünk az irodalmi nyelv fenomenológiája esetében.

„A mű a szöveg konstituáltlété az olvasó tudatában.”¹⁶⁷ Állítja Iser nagyhatású művében. Az irodalmi mű vizsgálatához nem elégséges sem a mű szerkezetét, sem az olvasás folyamatát vizsgálni, hanem e két pólus együttesét. „Az olvasottá válásban történik meg a minden irodalmi mű számára központi interakció struktúrája és befogadója között. A fenomenológiai művészetelmélet is ezen az alapon figyelmeztethetett arra teljes nyomatékkel, hogy az irodalmi mű szemlélése nem csupán a szövegalakzat adottságában, hanem ugyanilyen mértékben befogadásának aktusában válik érvényessé.”¹⁶⁸ A mű egy bizonyos virtualításban létezik, értelme csak az olvasás konkretizációja során áll elő. Iser elmélete szerint ez a konkretizáció az, amit alapnak kell tekintetnünk, az olvasásfolyamat transzcendentális tárgyalása biztosíthat kereteket ahhoz, hogy magát az irodalmi művet megértsük. Éppen ezért mind a mű strukturális vizsgálatát, mind a „kritikus” tevékenységét ennek talaján látja megragadhatónak. Az olvasásfolyamat ilyen látszólag evidens kitüntetése azonban megoldhatatlan problémákhoz vezet. Az irodalmi nyelv ugyanis nem születhet az olvasásból. Az olvasás során ki vagyunk szolgáltatva az olvasott szövegnek, de ez nem az idegent idegenként megőrző (és a nyelvet redukálva látó) viszony, hanem csupán a szöveg fogyasztása, az ugyanaztmondás befogadása. Ahhoz, hogy irodalmi nyelvként jelenjen meg a szöveg éppen arra van szükség, hogy elhagyjuk e naiv befogadás állapotát, azaz, hogy kritikai viszonyba kerüljünk.

¹⁶⁷Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München, Fink, 1994. 39.

¹⁶⁸Uo.

Az irodalmi nyelv fenomenológiájához vezető út előzetes tisztázása, amit az ebben fejezetben kezdtünk el, olyan problémátörténet felvázolásával indult, amely egy speciális irodalomelméleti probléma – az irodalmi mű és olvasója közti viszony – megoldásához kísérelt meg eszközöket nyújtani. E problémátörténet kifejlése során azonban ki kellett derülnie, hogy ezen eszközök elégtelenek az adott probléma megoldásához, mivel képtelenek megragadni az irodalmi jelentésképződést annak radikális heterogenitásában, azaz, hogy az egyszerre szubjektív és interszubjektív, hogy egyszerre egyedi és általános, hogy egyszerre új és hagyományos. Ez a probléma elsősorban abból származik, hogy az az irodalmi jelentésképződés eredetét az irodalomelméletben egy olyan hármasság – amit hagyományosan az olvasó a mű és az író hármasságaként szoktak megnevezni – alapján gondolják el, amelyek egymást kizáró eredet-koncepcióik miatt mind csupán részmegoldásokhoz vezethetnek. A kritikai viszony fenomenológiája megpróbált ezen a korláton túllépni azzal, hogy nem az olvasást (mint e hármasság közötti viszonyt), hanem a kritikát (a reflektált olvasást) állította középpontba. Ám még a kritikai viszony fenomenológiája is elköteleződött egy redukált szinten e hármasságnak. Míg Poulet az íróban, addig a fiatalabb tematikus kritikusok (és általában a francia új kritika) a műben határozta meg a jelentésképződés eredetét.¹⁶⁹ Ezekben az esetekben az eredet kérdése már egy fenomenológiailag redukált szinten, ám ettől nem kevésbé problematikus módon, továbbra sem kielégítően kerül tárgyalásra. Számunkra e nehézség feloldásának lehetőségét az irodalmi nyelv fenomenológiája adja meg.

¹⁶⁹ Az olvasó ezen elméletekben más szinten jelenik meg, és ebben az értelemben a kritikai viszony fenomenológiája nem tartja meg azt az e három pólus közötti elméleti semlegességet. Az olvasó itt a redukció vezérelve. Hiszen ez esetben mégiscsak egyfajta egzisztenciális fenomenológiával állunk szemben, ami az irodalmi mű világára mint egzisztenciális lehetőségek (és lehetetlenségek) világára tekint. E kérdés kifejtése azonban távol esik célunktól, és mert az egzisztenciális fenomenológia bizonyos fokú kritikája az irodalmi nyelv fenomenológiája felé vezető úton, azt is mondhatnánk, magától megvalósul, ezért feleslegesnek is tűnik.

2. Az írás monizmusa (a kifejezés kritikája)

a. Az eredet mint jelölés

A kritikai viszony fenomenológiája számunkra az intencionalitás egy különös fajtáját tette láthatóvá. Ez egy különlegesen meghasonlott viszony, ahol a kritikus beállítódásban egy számunkra idegen világ konstituálódik az olvasás során. Láttuk, hogy a kritikai viszony éppen azáltal különbözik az egyszerű olvasástól, hogy ez a világ idegen képes maradni. Ezen idegensége konstitutív mozzanat, amely redukálhatatlan marad. Ha képesek lennénk azt redukálni, akkor ismét csak az olvasás fenomenológiájához jutnánk. Az idegen a kritikai viszony klasszikus elméletében lényegében két tudat (a kritikus és az író) találkozásának eredményeképpen adódott, azaz interszubjektív konstitúció eredménye. Azonban már az eddigiek során is feltűnt, hogy mindenképpen el kell számolnunk még egy konstitutív mozzanattal: az írás maga is értelemképző e kapcsolatban. Amikor azt állítottuk, hogy az írásnak is van világa, akkor éppen erre hívtuk fel a figyelmet: az irodalmi értelemképződésben az írásnak konstitutív, értelemadó szerepe van, mégha csak passzív is ez a szerep.

Felvethetnénk tehát azt a kérdést, hogy az idegenség vajon nincs-e már meg valamiképpen az írás eme szerepében. Azaz, hogy vajon nem az írás hordozza-e azt az idegenséget, amely konstitutív válik a kritikai viszony számára. Ebben az esetben két dolog válna kérdéssé: létezik-e egyáltalán tiszta kifejezés (az író részéről) és tiszta olvasás (az olvasó részéről). És valóban: az a humántudományos diskurzus, amelyet posztstrukturalizmusnak szokás nevezni éppen ezt a kérdést teszi fel, végső soron pedig úgy válaszolja meg, hogy mind az olvasást mind a kifejezést illúzióknak, szimulakrumnak, mítosznak, ideológiának nevezi. Ezt a nézetet – amelyet Starobinski szavaival az írás monizmusának nevezünk – a következőkben Jacques Derrida korai műveinek tükrében vizsgáljuk, ahol legkövetkezetesebb megfogalmazása megtörtént.¹⁷⁰ Láthatjuk, hogy a feladat

¹⁷⁰Ezen elemzés a kifejezés problémáinak vezérfonalát követi. Elvileg ugyanilyen joggal választhattuk volna az olvasást is vezérfonalul, és ehhez szinte önként adódik Roland Barthes *S/Z* című művének első, elméleti

egyáltalán nem valamiféle módszertani kérdés tekintetében döntésre jutni: nem arról van szó, hogy egyszerűbbé válik az elemző feladata, ha eltekint az irodalmi alkotás két konstitutív mozzanatától (az olvasótól és az írótól még pontosabban: az olvasástól és a kifejezéstől mint a mű létrejöttéhez szükséges intencionalitástípusoktól), hanem arról, hogy e két mozzanat elkülönült jelenléte ezen elmélet szerint csupán látszat: az irodalom diskurzusának terméke. Másik előzetes figyelmeztetésünk elemzésünk hatókörére vonatkozik: nyilvánvaló, hogy szempontunk meghatározza elemzésünk tárgyát. Jacques Derrida korai és legfőképpen a fenomenológiát érintő gondolatai lesznek témáink, azonban következtetéseink némi jogosultságra tartanak számot e filozófus egész munkásságára nézve is. Ezt azonban itt nem fogjuk kifejteni.¹⁷¹

Derrida filozófiai munkásságát a kifejezés kritikájával kezdi. A kifejezés a jelölés olyan formája, amelyben a jel maga *nem konstitutív* a jelentés szempontjából. Derrida célja annak bemutatása, hogy jelölés struktúrájának alapvető félreértésén alapul az a szándék, amely a kifejezés tisztaságát próbálja meg biztosítani számára. A kifejezés a nyugati filozófiában hagyományosan egy már meglévő, még hozzá eredendően meglévő értelemre, igazságra vonatkozása révén kap igazságot. Maga ez az igazság pedig egy eredendő jelenlét, amelyből mindenfajta távollét (a mi kifejezésünkkel: idegen) el van távolítva, azaz tisztán jelenlevő.

Mielőtt ezt az általános kijelentést alaposabban megvizsgálánk azon a példán, amely mind a korai Derrida számára mind számunkra a legfontosabbnak mutatkozik – azaz a husserli „jelelmélet” kapcsán –, először fel kell itt hívunk a figyelmet egy lényeges párhuzamra, amely a derridai program egészét jellemzi, és ami számunkra is lényegesnek mutatkozik majd. Derridának ez a programja ugyanis korántsem egyedülálló az 1960-as évek

része. Mivel azonban egyrészt ez a mű kétségkívül nem rendelkezik azzal a teoretikus precizitással, mint Derridáé, másrészt az olvasás problémája inkább származtatottnak tűnik, ezért a fenti utat választottuk.

¹⁷¹Derrida késői szövegei részletes elemzése során nagy valószínűséggel be lehetne mutatni, hogy ő maga is feladta az írás monizmusának „erős elméletét”. Még egy fontos megjegyzés: Derrida az írás fogalmát jóval szélesebb értelemben használja, mint mi ezen írásunkban. A legnagyobb tévedés a derridai írásfogalmat a szűken vett írásfolyamatra, vagy irodalmi alkotásfolyamatra érteni. A graféma általános struktúrájában Derrida az általában vett racionalitás, a fonéma (logosz, jelenlét, stb.) által eredendő módon kizorított de annál alapvetőbb szerkezetet lát. Ezért a következőkben (irodalomelméleti kiindulópontú vizsgálódásainknak megfelelően) az írás fogalmát *nem* derridai értelemben használjuk (hanem szűkebben csak az irodalmi jelentésképződésre vonatkoztatjuk azt), még ha szerkezeti analízisének hasznát is vesszük.

francia filozófiájában. Louis Althusser ugyanis a *Lire Le capital* című nagy hatású művében éppen Marxot nevezi meg, mint a kifejezésre épülő filozófiai elmélettel szakító filozófust.¹⁷² Althussernek ez az „olvasás-elmélete” (amelyet szigorúan meg kell különböztetnünk az olvasás fenti elméletével, amely a tiszta jelenlétre, az identifikációra épült) ugyanazzal a céllal kerül megfogalmazásra, mint a derridai „írás-elmélet”: szándéka a tudatnak az igazság tekintetében konstitutív, sőt konstruktív erejének igazolása. A tudás története Althusser számára egy olyan diskurzus (és ezt a fogalmat Foucault-tól kölcsönzi)¹⁷³ története, amely nem „találja ott” az igazságot, nem egy előzetes igazságot feltáró beszédmod, hanem ő hozza létre, a diskurzust megelőzően ez az igazság még nem létezett. Ahogy Derrida mondja: „a jelölésben, a nyelvben és az ideális tárgyiságot jegyzékbe vevő bejegyzésben *létrehozza* az igazságot, ahelyett, hogy *feljegyezve iktatná*.”¹⁷⁴

A kifejezés elméletének kritikája elsősorban ebben a keretben értelmezhető: Althusser számára az igazság nem transztörténeti, természetből fogva létező, az emberi tevékenység által érintetlen entitás, hanem olyasmi, ami a tudás történetében *konstituálódik*. Azzal, hogy az igazság maga is konstituált olyan filozófiát hozhatunk létre, amely fogalmából következően kritikai. A filozófia nem más, mint igazságkonstitúció, története az igazság kialakulásának története. Nem létezhet filozófia anélkül, hogy magát ne a kifejezés ideológiájának kritikájaként fogná fel. A kifejezés elmélete olyan filozófia-fogalomhoz kötődik, amely a filozófia feladatát a fennálló tudásrendszerre való vonatkozással legitimálja. Ez azonban csupán a fennálló újratermelését szolgáló ideológia, amely éppen a filozófia legfontosabb specifikumát nem tudja megragadni. Althusser éppen azt mutatja ki, hogy a filozófia az igazság keresése közben anélkül, hogy tudatában lenne, létrehozza az igazságot. Miközben egy kérdésre keres választ, észrevétlenül egy másik kérdésre ad választ, egy olyan kérdésre, amelyet valójában sohasem tettek fel. Ez a fel nem tett kérdés az, amelyet az olvasásnak fel kell tárnia, ez az a kérdés, amely a tudás egy azt megelőzően nem létezett rendszerébe illeszkedik.

¹⁷²Louis Althusser: *Lire Le capital*, Paris, Maspero, 1968,

¹⁷³Nyilvánvalóan Foucault lenne a harmadik olyan nagy filozófus, akit itt mint a kifejezés kritikusát tárgyalnunk kellene. Az is nyilvánvaló, hogy ha ezt is megtennénk, akkor a kifejezés kritikájának még egy következménye evidenssé válna: a kifejezés kritikája a modern szubjektum kritikája is.

¹⁷⁴Jacques Derrida: *La voix et le phénomène*, 26.

Jól kimutatható, hogy Derrida kezdetben szintén ezen az úton kereste a filozófia feladatát. Az 1990-ben kiadott, de 1954-55-ben még az École normale supérieure-ön végzett tanulmányai idején írt *Le probleme de la genese dans la philosophie de Husserl*¹⁷⁵ és az *A geometria eredetéhez* írt előszó¹⁷⁶ 1962-ből beszédes dokumentumai ennek. Derrida korai Husserl-tárgyaló tanulmányai azt vizsgálják, hogy a genetikus fenomenológia mennyiben volt képes megoldani azt a problémát, hogy Husserl számára maguk a lények, illetve a transzcendentális mező általában véve is – amik maguk konstitutívak a tények számára – konstituáltak. Nyilvánvaló, hogy ez a probléma Husserl életművében soha nem oldódott meg véglegesen. Derrida értelmezése szerint azonban a probléma megoldásához pályája legvégén, a *Krisis*hez csatolt kiegészítésekben – legfőképpen abban, amit Eugen Fink *A geometria eredete* címmel adott ki – került a legközelebb. Ez a problematika nem más, mint az eredet, a transzcendentális, a történelemtől érintetlen eredet kritikája.

Derrida azonban tovább megy Althussernél: számára nem elégséges a nem-konstituált eredet kritikája. Átveszi Althusserrel az ilyen eredet ideologikusságának gondolatát, de a kritika feladatát ezen eredet decentráálásában látja. Legeminensebb példája ennek az 1966-ban írt *A struktúra a jel és a játék a humántudományok diskurzusában*. A struktúra nem más, mint a konstitúció: a struktúra az, ami elemeinek értelmet ad, olyan *Sinngebung*, amely az elemek közötti „játékban” konstituálja az igazságot. Derrida szerint azonban ez a „játék” „semlegesítődött, redukálódott”,¹⁷⁷ miközben egy középpont alkult ki, amely uralhatóvá, megalapozottá tette a „játékot”.¹⁷⁸ Az, amit „dekonstrukciónak” nevez, az nem más, mint az eredet egy olyasfajta decentrálása, amely egyszerre mutatja fel ezen eredet ideologikusságát (rámutatva arra, hogy az sincs „túl a rendszeren”, azaz maga is konstituált), és annak megalapozásában az erőszak, a hatalom kirekesztő gesztusát, amivel az eredethez járuló

¹⁷⁵Jacques Derrida: *Le probleme de la genese dans la philosophie de Husserl*, Paris, P. U. F., 1990

¹⁷⁶Jacques Derrida: „Intruduction” in Edmund Husserl: *L'origine de la géometrie*, Paris, ...

¹⁷⁷Uo. 409.

¹⁷⁸Uo. 410. A „játék” kifejezés gyakori Derrida korai műveiben. Mi ezt a – kissé szerencsétlennek tűnő – kifejezést több okból is szeretnénk kerülni. A játékra való ráhagyatkozás, annak „nietzschei affírmációja” (Uo. 427.) számunkra nem tűnik igazán gyümölcsözőnek.

„szupplementumot” (azaz mindazt, amit az eredet eredendően – egy eredendő erőszakos gesztus segítségével kizárt a rendszerből) eltagadja.¹⁷⁹

Nyilvánvaló, hogy az irodalmi nyelv esetében a konstitúciós problémák más halmazával is találkozunk, mint a filozófiai szövegekben. Elsősorban már az is problémaként vetődik fel, hogy mennyiben beszélhetünk az irodalmi nyelv igazságigényéről. Ezekkel a problémákkal azonban csak máshol tudunk elszámolni. Itt és most csupán a kifejezés általános struktúrájának problémája fontos számunkra, valamint mindazok a nehézségek, amelyek a mellette való következetes érvelésből származnak. A kifejezés problémája egy általánosabb kritikai keretbe illeszkedik, amelynek megállapításait a magunk részéről elfogadjuk. Később még kifejtjük azokat a kritikai megjegyzéseket, amelyek Derridának ezen problémákra adott válaszait illetik. A következőkben tehát a *La voix et le phénomène* koncepcióját tekintjük át, amely a „jelenlét metafizikájának” a husserli jeleméletben immanens formájának kritikáját nyújtja.

Derrida képe a husserli életműről meglehetősen szokatlan. Már említettük, hogy az *A geometria eredete* ebben kulcspozíciót foglal el, mint egy folyamat végpontja, sőt célja. Ám egy másik értelemben (egy másik folyamat megalapozójaként) ugyanilyen fontos a *Logische Untersuchungen*. Ez a mű Derrida szerint csíráiban tartalmazza az egész későbbi Husserl-életművet. „A *Válságban* és a hozzá kapcsolódó szövegekben, különösen az *A geometria eredetében*, a *Vizsgálódások* fogalmi premisszái még munkában vannak, tudniillik amennyiben az általában vett jelölés és nyelv problémáinak összességét tekintjük. Egy türelmes olvasat leginkább ezen a területen lenne képes megmutatni a *Vizsgálódásokban* a husserli gondolatok egészének csíráját. Minden oldalon az eidetikus és fenomenológiai redukció szükségességét – vagy ki nem fejtett gyakorlatát – olvashatjuk, annak felkutatható jelenlétét, amihez ők biztosítanak hozzáférést.”¹⁸⁰ Ezért „az általában vett jelölés és nyelv”-

¹⁷⁹ Leginkább expliciten ezen elemzés kritikai tartalma csak olyan késői szövegeiben jelenik meg, mint a *Force of Law; The „Mystical Foundations of Authority”* (tr. by Mary Quaintance in *Deconstruction and the Possibility of Justice*, ed. D. Cornell, M. Rosenfeld, D. G. Carlson, 1992. [első kiadása angol nyelven e kötetben]) és a *L'autre cap* (suivi de *La démocratie aujourd'hui*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.)

¹⁸⁰ *La voix...* 1.

nek a *Logische Untersuchungen*ben megtalálható „fogalmi premisszáinak” kritikája az egész husserli életművet érinti.¹⁸¹ Ez az írás nem másra vállalkozik, mint e feladat elvégzésére.

Azonban nem véletlenül fogalmaztunk úgy, hogy ez a husserli mű egy másik folyamat kiindulópontja, mint amelynek az *A geometria eredete* a végpontja. Derrida Husserl-értelmezését semmiképpen nem szabad a kritikára egyszerűsíteni. Derrida mindvégig Husserlt tatotta a metafizika egyik legjelesebb kritikusának (Nietzsche, Bergson, Marx, Freud és Heidegger mellett). Ezt pedig éppen a fent említett alapon tehette meg: az igazság konstitúciója érzékeny elméletének kidolgozása miatt. „Amikor azt állítja, hogy »a logikai *Bedeutung* egy kifejezés«, hogy csak a kijelentés által van elméleti igazság amikor határozottan elköteleződik az igazság lehetőségének tekintett nyelvi kifejezés kérdését illetően, Husserl úgy tűnhet fel, mint aki megfordítja a hagyományos megoldás értelmét és elismeri a jelölés aktivitásában azt, ami – önmagában nem lévén igazsága – szabályozza az igazság mozgását és fogalmát. És valóban, mindvégig azon az úton, ami az *A geometria eredetéhez* vezet, Husserl egyre növekvő figyelmet szentelt annak, ami a jelölésben, a nyelvben és az ideális tárgyiságot jegyzékbe vevő bejegyzésben *létrehozza* az igazságot, ahelyett, hogy *feljegyezve iktatná*.”¹⁸² Ez az az út, amelyet Derrida e könyvében csupán jelez, azonban követni a másikat követi.

b. Az eredet mint kifejezés (Ausdruck) Husserl jelelméletében. Az asszociáció és a passzív szintézis mint az erdet kritikai formái

Mik is hát ezek a „fogalmi premisszák”, amelyek meghatározván az egész életművet a „jelenlét metafizikájává” teszik azt? Husserl a *Logische Untersuchungen*ben a jel két típusát különíti el: a *kifejezést* (Ausdruck) és az *utalást* (Anzeichen). Míg az *Anzeichen* mindig egy kommunikatív szituációban tekintett jel, addig a kifejezés meg van fosztva a kommunikációs szituációtól, mindig egy előzetes *Bedeutung* (amit Derrida nem jelentésnek

¹⁸¹Nem más ez, mint a husserli filozófia dekonstrukciója. Láthatóvá tenni azt az eredeti gesztust, amin egy beszédmód – maga a fenomenológia – alapul, bírálni ennek az eredetnek a jelenlét metafizikájához való tartozását: épp ezt nevezi Derrida dekonstrukciónak.

¹⁸²Uo. 26.

fordít, hanem *vouloir-dire*-nek, mondani akarásnak, mert szerinte ez az, amit a beszéd „mondani akar”, míg az utalás ebben az értelemben egyáltalán „nem akar mondani” semmit, *bedeutungslos*) kifejezését szolgálja, annak alávetett, teljesen kimerül a rá való vonatkozásban.¹⁸³ A kifejezés tehát a jelölés olyan típusa, ahol a kommunikáció, avagy a „közlés” nem játszik szerepet, az egy tisztán sajátlagos értelem megjelenítésére szolgál. Derrida szándéka e megkülönböztetés jogosságának megkérdőjelezése. A kommunikatív szituáció kizárása a jelölés egy olyan módját próbálja meg legitimizálni, amely a társadalmi kommunikációból kivonja az értelem, az igazság konstitúcióját.

Jelezzük már ezen a ponton egy fenntartásunkat, amely kétségkívül Derrida elemzése nyomán vált világossá számunkra, amivel azonban maga Derrida nem látszik elszámolni. Alapvető különbség van ugyanis a kommunikáció és a „közlés” között. A magyar nyelven szerencsés módon rendelkezésünkre álló „közlés” fogalom a fenti két jelentést (kifejezés illetve utalás) egyszerre tartalmazva meg is különbözteti, mégis elválaszthatatlanul össze is fonja azokat. Mai jelentése e szónak valami egyirányú információátadást jelöl, amiből hiányzik a kommunikáció kölcsönössége. Ám a mai jelentés katakretikus: nyilvánvaló, hogy eredendően a köz-lés értelmét hordozza, azaz azt mutatja, hogy minden kifejezés csupán a közösségivé tétel által képes létrejönni. Bár erre itt még korai kitérnünk jeleznünk kell, hogy az irodalom esetében téves kommunikatív szituációról beszélni. Az irodalom eredendően *nem* kommunikatív. Be lehetne ezt mutatnunk a hagyományos kommunikatív modell alkalmazhatatlanságával, de ez szükségtelennek tűnik: az irodalmi nyelv egyszerűen nem a mindennapi beszédhelyzet szülte. Az, amit Jakobson a kommunikáció „poetikai funkciójának” nevezett, az nem azonos az irodalmi nyelvvel. Mégsem jelenti ez azt, hogy az irodalom olyan kifejezés lenne, ahol egyáltalán nem is kell elszámolnunk azzal a nyelvi közösséggel, amelyben az irodalmi nyelv működik. Az irodalmi nyelv alapvetően *köz-lés*, azaz olyan értelemkonstitúció, amely az interszubjektív nyelvi feltételrendszer mellett nem csupán használja a nyelvet, hanem egy bizonyos értelemben sajátlagos, „szubjektív” értelmet hoz létre. Olyat, amilyen a mindennapi kommunikációban nem találunk: a mindennapi kommunikáció alapvetően csupán eszközszerűen használja a nyelvet, és az új értelem

¹⁸³Uo. 17.

képződése – ha egyáltalán fellép ilyen mozzanat – *mindig közösségi (interszubjektív) eredetét tekintve*. Az irodalmi nyelvben azonban *mindig megmarad egy bizonyos „eredeti szubjektivitás”*. Igaz, soha nem szabad ezt a szubjektivitást valami tiszta bensőségesként elgondolnunk. Láttuk, és még látni fogjuk, hogy e „szubjektivitás” egyik legfontosabb ismertetőjegye az idegenség. Ezen idegenség elemzésekor észre kell vennünk, hogy ez nem más, mint az értelmetlen jelenléte az értelmesben, láthatatlan jelenléte a láthatóban. A jelen-nem-lét, a másik, az idegen ezen jelenléte a jelenléiben (az interszubjektivitásban) magában nem járulékos, hanem eredendő. Ez az eredendőség azonban mégis csupán azt jelzi, hogy a másik *mint e jelenlévő másikja*, az őt alkotó másik, az ő számára megjeleníthetetlen tűnik fel, és ennyiben *nem objektív*, azaz nem adott interszubjektíve mindenki számára.

Derrida a jel két fajtájának megkülönböztetését és az egyik – a kifejezés – mellett való elköteleződést az egyiknek a másikra való redukciójaként értelmezi.¹⁸⁴ Noha Husserl ebben az időben még nem talált rá az epokhé, a redukció fenomenológiai eszközére, Derrida már itt kimutatja annak „implicit gyakorlatát”, azaz az utalás „zárójelezését”, „kikapcsolását”. Ebben az értelmezésben mivel az értelem konstitúciója szempontjából csupán külsődleges, az igazsághoz – ami megelőzi a jelölést – nincs általa hozzáférés „el kell téríteni, absztrahálni, »redukálni« kell az utalást, mint külsődlegeset és empirikusát, még akkor is, ha azt valójában szoros kapcsolat egyesíti a kifejezéssel, empirikusan összefonja vele.”¹⁸⁵ Az utalás redukciója tehát azért válik elkerülhetetlenné, mert az utaló jel sohasem lehet szükségszerű, az mindig „empirikus” marad. Empirikus jelszerűség pedig sohasem érheti el az ideális értelem, a *Bedeutung* tisztaságát. Husserl elképzelése szerint a kijelentésben a kifejezéshez tapadó utalás, azaz egy jel közössége más jelekkel csupán empirikusan, külsődlegesen, nem lényegi módon adódik a kifejezéshez, így az ideális jelölés eléréséhez meg tudunk szabadulni tőle. Ám „Husserl egész vállalkozása – jóval a *Vizsgálódásokat* meghaladó értelemben – veszélyeztetetté válik ha az utalást a kifejezéshez társító *Verflechtung* abszolút módon redukálhatatlan lenne, elve szerint kibogozhatatlan, ha

¹⁸⁴Uo. 28. skk

¹⁸⁵Uo. 28.

az utalás a kifejezéshez nem többé vagy kevésbé makacs ragadványként járulna, hanem mozgásának lényegi bensőségeségében lakozna.”¹⁸⁶

E könyv nyilvánvalóan ezt a kritikát végzi el: kimutatja az utalás (a diakritikus jelképződés) redukálhatatlanságát. Ám ez korántsem jelenti a husserli elmélet egyszerű elvetését. A derridai jel- és írás-fogalom soha nem válik „empirikussá”.¹⁸⁷ Ez a jel-fogalom sokkal inkább beemeli az a priori mezejére a „diakritikus távollétet”, a jelnek egy másik jelre való utalását. A jel „lényegi bensőségesége” esetében nem a „lényegi” válik problémává, hanem a „bensőségeség”. Az utalás empirikusságának kritikája továbbra is fontos marad. Ami kérdésessé válik, az az, hogy az utalás vajon tényleg empirikus-e. Ha Derridát anti-eszencialistának akarjuk tekinteni, akkor ezt csak abban az értelemben tehetjük, ha a lényeget a hagyományos metafizika értelmében az igazság önmagának való jelenléteként értjük. Egy fontos hosszú lábjegyzet a következő megjegyzéssel ér véget: „azzal, hogy visszahelyezzük a »jel« különbségét az »eredeti« szívébe, nem térünk vissza a fenomenológia elé, sem egyfajta empirizmus irányában, sem pedig az eredeti szemlélet »kantianus« kritikájának irányában.”¹⁸⁸ Derrida semmiképpen nem kérdőjelezi meg sem a jel struktúrájának a prioritását sem pedig az a priori husserli értelmezését, azaz a transzcendentális mezőnek mint egy bizonyos „eredeti módon adó” (*originär Gegebende*) szemlélet tárgyának elgondolását. Az a sokat idézet kijelentés, miszerint a jelre (írásra, inskripcióra, de akár: dekonstrukcióra) nézve nem tehető fel a „mi a ...?” kérdés szintén ezt jelzi: a jel nem létező, ezért az S est P formájú predikáció kopulája rá nem vonatkoztatható. A jelölés transzcendentális, de nem transztörténeti. Maga is konstituált,¹⁸⁹ azaz megvan a története: ez a történet az elnyomás története, a logocentrikus jelölés és így a racionalizmus története. Számunkra azonban itt és most ebből csupán az általános jellemző lényeges: *a kifejezés kritikája nem a transzcendentális jelszerűség, az általában vett intencionalitás kritikája.* A kifejezés kritikája

¹⁸⁶Uo.

¹⁸⁷Derrida korai írásaiban lépten-nyomon találkozunk az empirizmus kritikájával. Külön kutatásokat igényelne, hogy kimutassuk e kritika hatókörét. Mindenesetre Derrida egész munkássága során egyfajta „dekonstruált a priori” kritikai filozófiáját művelte. Ez az a priori pedig – noha maga is történetileg konstituált – sokkal többet őriz meg a transzcendentálfilozófia előfeltevéseiből, mint például Michel Foucault „történeti a priori”ja.

¹⁸⁸Uo. 50.

¹⁸⁹Eppen ezzel foglalkoznak Derrida legkorábbi művei, elsősorban a *La problématique de la genèse...*

a kifejezés kifejezettjének idealitását, tisztaságát, önjelenlétét, eredendő és a jelölés struktúrájának alá nem vetett igazságát célozza. Azt a látszatot, hogy egy ilyen eredendő kifejezett egyáltalán létezne már a jelölés előtt.

Husserl számára az utalás olyan jelölés, ahol a gondolkodás az egyik dologról a másira „megy át” (*passer*),¹⁹⁰ azaz olyan jelviszony, ahol dolog és dolog, végső soron pedig jel és jel közötti mozgásról beszélhetünk csupán, ezzel szemben a kifejezés az az eredendő mondandóval, az igazsággal áll kapcsolatban. Ezért az utalás mindig *asszociatív*, míg a kifejezés nem az. Derrida szintén egy lábjegyzetben jegyzi meg, hogy az asszociációnak ez a kritikája csupán az empirikus asszociációt érinti, hiszen tudjuk, hogy Husserl maga is milyen fontos szerepet tulajdonít az asszociáció egy transzcendentális típusának. Ha az asszociációra vonatkozó derridai megjegyzéseket követjük a szövegben, akkor a kifejezés kritikájának egy fontos gócpontja kerül látómezőnkbe. Tudjuk, hogy Husserl számára az asszociáció a *passzív szintézis* alapja.¹⁹¹ Ez alapvetően Hume hatását sejteti, azonban a hume-i empirikus asszociációt ugyanúgy kritikával illeti,¹⁹² mint az utalás empirikus asszociációját. A passzív szintézis azonban éppen annak az interszubjektivitásnak az alapja, ami Derrida számára is a legfontosabb. Amikor a kifejezés eredendő voluntarista voltára hívja fel a figyelmet, akkor ismét csak az asszociáció kerül elő: „a valóságosság [*effectivité, Wirklichkeit*], a diskurzus eseményeinek totalitása utaló, nem csupán azért, mert a világban van, a világnak kiszolgáltatott, hanem mert, mint olyan, megőriz valamit magában a *nem akaratlagos* [*involontaire*] asszociációból.”¹⁹³

Azaz az asszociáció mindig olyan helyeken bukkan fel, amelyek Derrida számára az írás nem-metafizikus teréhez tartoznak: a jelölők játékának állandó egymásra vonatkozásának hordozójaként, a voluntarista metafizika kritikája esetében, mint a nem-akaratlagos hordozójaként és az interszubjektivitás hordozójaként. Ezért talán nem jogosulatlan azt feltételeznünk, hogy a dekonstrukció általában véve nem más, mint a passzív

¹⁹⁰Uo. 29

¹⁹¹Lásd például: *Karteziánus elmélkedések*, Budapest, Atlantisz, 2000. Fordította: Mezei Balázs 95. skk.

¹⁹²Lásd: Edmund Husserl: *Erste Philosophie* I, Husserliana Band VII, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1956. 173. skk

¹⁹³*La voix et le phénomène*, 81.

sztintézis és a passzív genezis kritikai fenomenológiája.¹⁹⁴ Derrida igazi kritikája azt célozza, hogy kimutathatóvá váljék, Husserl hol „ragad benne” a metafizikába, és hol képes elszakadni attól: „akképp összegezhethénk ezt, hogy a befogadó vagy szemléleti intencionalitás és a passzív genezis összes témája ellenére az intencionalitás fogalma a voluntarista metafizika hagyományába foglalt marad, azaz magába a metafizikába.”¹⁹⁵ A passzív genezis elmélete az a fegyver, amit Husserl adott a kezünkbe saját maga ellen. Ebben az értelemben a jelölés transzcendentális mozgásának kritikája éppen a transzcendentális asszociáció komolyan vételét jelenti.

Mit nyerünk azonban eredeti kérdésünket illetően a kifejezés kritikájából? Derrida az értelem konstitúciójának eredetét vonja kritika alá: ez az eredet nem valami a jelölést megelőző „transzcendentális jelölt”: az eredet mindig a jelölésben születik, az asszociáció módján, azaz passzívan. Persze maga Derrida sem tagadja, hogy ne lenne aktivitás ebben a mozgásban. Ez az aktivitás azonban minidig egyfajta erőszak eredménye: performatív, megalapító erőszaké, amely a jelölés uralására tör. A jelölés megalapozása az eredethez járuló többlet, az asszociáció által hordozott nem-jelenlét kizárásával történik. Ezért az eredet eredet-szerűsége csupán egy látszat: valójában csak egy olyan mítosz, amelyet a jelölés vad játékának uralhatóvá tétele hív életre. Derrida e korai korszakában hisz e játék afirmációjának megváltó erejében, abban, hogy ha a játékra hagyatkozunk kiléphetünk a hatalmi diskurzusból. Számunkra azonban ez egyáltalán nem ennyire egyértelmű.

Problémánk több – szempontját tekintve heterogén – ponton jelezhető: legelőször is a játék fogalma által hordozott determinálhatatlanság az interszubjektivitás elmélete szempontjából (amely – jó, ha ezt mindig szem előtt tartjuk – Derridánál mindig a játék alapja, nem kell a *Marx kísérteteinek* ahhoz a megállapításához fordulnunk, miszerint „az igazságosság a dekonstrukció dekonstruálhatlan feltétele”¹⁹⁶) képtelen megragadni a társadalmiasulás jelenségeit, mindig csupán a társadalmi rend eredendő erőszakos

¹⁹⁴ „Éppen ezért válik sérülékennyé a derridai kritika olyan értelmezésekkel szemben, amelyek azt állítják, hogy a husserli nyelvelmélet, a kifejezés elmélete valójában (illetve a késői és „láthatatlan”, azaz életében ki nem adott Husserl esetében) nem az aktív szintézis voluntarista elméletéről van szó, hanem a passzív szintézis interszubjektív elméletéről. Lásd ehhez: Marc Richir: „Communauté, société et histoire chez le dernier Merleau-Ponty” in *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, Grenoble, Jerome Millon, 1992. 8.

¹⁹⁵ Uo. 37.

¹⁹⁶ Jacques Derrida: *Marx kísértetei*,

megalapítása mögött húzódó társadalmi anarchia vad horizontja marad. Ez mindig adottá válhat, mint kritikai horizont, de csak mint ilyen: nem képes elszámolni az értelemképződésnek sem az egyének közötti nem „játékszerű”, azaz nem a rögzítetlenség „seholsem kapcsolatában” hanem az egymásra-irányultság én–te kapcsolatában, sem pedig a társadalmi alanyok olyan kommunikatív értelemképzéséről, amely szintén nem a jelölés rögzítetlenségében történik, hanem a közösségiesülés viszonyaiban. Ezért ha valóban kritikai elméletként akarjuk alkalmazni a fenomenológiát, e meghatározatlanságnak új értelmet kell adnunk.

Másodszor: mivel Derrida még korai műveiben sem képvisel teljesen egységes álláspontot, fel kell hívunk a figyelmet, hogy a *La voix et le phenomene* elsősorban nem a játék fogalma mentén szerveződik szöveggé, mint ahogy a *De la gramatologie*, és más e korszakot jellemző szövegek igen, hanem az asszociáció, az eredethez járuló szupplementum fogalmai mentén. Ez látszólag csekély különbség, hiszen a játék épp itt lép fel más művekben. Ám ez a látszólag jelentéktelen különbség azt eredményezi, hogy ez az írás nem hordozza feltétlenül a játék determinálatlanságának ígéretét. Sokkal inkább az interszubjektív értelemképződésnek egy társadalmilag jobban meghatározott elméletét találhatjuk itt meg. Csak nagyon nagy naivitással nevezhetnénk ugyanis az asszociációt „szabad”-nak. Husserl egyenesen azt gondolta, hogy az asszociáció törvényeit képes lehet leírni. De ha ezt nem is fogadjuk el, az asszociáció derridai elmélete még mindig nem jelek a determinálatlan szabad játékának elgondolásához vezet. Az asszociáció elmélete sokkal eredményesebben közelítheti meg a közösségi értelemképződés kialakulását, mint a játék, ám egy hiányossága még mindig igen feltűnő: nem képes elszámolni az értelmezhetetlennel. Természetesen igazat adhatunk azoknak az elméleteknek, amelyek azt állítják, hogy az értelmezésre mindig van lehetőség. Azonban könnyen lehet, hogy ez a lehetőség a hatalom és a kritikai erőszak lehetősége. Az értelmezhetetlen elsősorban etikai módon jelenik meg a világban: nem logikai lehetetlenséget jelez, hanem egy etikai imperatívuszt. Az értelmezhetetlen valami olyan, amit nem szabad értelmeznünk, mert azzal integráljuk, a rendszer részévé tesszük, az asszociációk sorába illesztjük, és ezzel elvétjük az iránta való felelősségünket.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Jacques Derrida késői munkássága éppen ezért hozott fordulatot: az etika előtérbe kerülése az 1980-as évek

Harmadszor, és míg az előzőek csupán munkánk általános szempontjait tekintve bírtak (döntő) jelentőséggel, ez az észrevétel már közelebb visz minket a nyelvi és közelebbről az irodalmi értelemképződés sajátosságaihoz: az írás monizmusának elmélete szerint az írás eredendően passzív konstitúció, amely az asszociáció interszubjektív alapjáról veszi (mindig kimozduló) eredetét. Ebben az értelemben a szubjektivitás (az irodalom esetében mind az írói, mind az olvasói vagy kritikus szubjektivitás) csupán látszat. Azonban az irodalom esetében mégis, valahányszor egy irodalmi művel találkozunk szükségszerűen valami szubjektívval találkozunk. Elintézhetjük-e ezt annyival, hogy egy látszat áldozatai lettünk?

c. Az irodalmi közlés eredete mint szükségszerű (transzcendentális) látszat és mint nem-interszubjektív idegen

Ha jobban megvizsgáljuk az utolsó kérdésünket, akkor azt láthatjuk, hogy az a szubjektivitás, amelyet a kifejezéshez társítottunk a transzcendentális szubjektivitás, még pontosabban a transzcendentális ego. Ez az ego a jelölés folyamának beazonosítható, ám teljesen üres egységesítő pólusa. Ha például egy regény szövegét stílusosan egységesnek tekintem, akkor e stílusos egységről egy szubjektum egységesítő erejére, mint e stílus *törvényére* következtetek. Starobinski fentebb idézett gondolatiúai éppen erre utalnak. Ez a szubjektum (a szöveg transzcendentális egója) nem más, mint a narratológia által „elbeszélőnek” nevezett üres „szempont”, amely a szöveget narratívába szervezi. De ha egy szövegben több ilyen szempont létezik, akkor is létrejön egy ezeknél egységesebb szervezőelv képzete, az amit implicit szerzőnek nevezhetünk. Ez a szubjektum-pozíció

végétől, a dekonstrukciónak „igazságosságként” való megfogalmazása tulajdonképpen érvényteleníti eme kritikai észrevételeket. Ha pedig már e szövegekre utalunk jegyezzük meg azt is, hogy ez az etika nem az elhatárolódás, egyfajta „tolerancia” elmélete, amely tulajdonképpen nem más, mint a „laissez faire” legújabb, neoliberális és a kultúrák találkozására vonatkoztatott változata. Derrida soha nem adta fel teljesen a felvilágosodás programját, és a magunk részéről mi sem szándékozunk ezt tenni. Azonban minden az igazságosságra, mint én-másik viszonyra épülő etika esetében a másik transzcendenciája alapvető (ám nem elégséges) előfeltétel.

sztintén nem több, mint üres egységesítő pólus, a stílus törvényszerűségek szervező középontja, így a transzcendentális ego egy másik típusa.

Valamint, ha ezt az üres transzcendentális egót egy létösszefüggésben fogjuk fel, akkor létrejéhez egy olyan én, amely már léttel bír. Még pontosabban: ha a szöveg „mögött” nem egy üres szervezőelvet, hanem az emberi létezőt tételezzük fel, mint ennek a szövegnek létalapját, akkor a szöveg egy más értelemben, de ugyancsak *látszólagos kifejezője* marad egy szubjektivitásnak, vagy a létnek mint jelenvalólétnek. Ez a látszat abból származik, hogy – más-más szöveg esetén több-kevesebb jogosultsággal – ontologizáljuk a transzcendentális egót, amelyet a szöveg kialakít. A mi szempontunkból lényegtelen, hogy ezt az emberi létezőt a „szerzőnek” tekintjük-e, vagy az „általában vett emberi létezőnek”, vagy a „modernitás szubjektumának” vagy akár a szöveg jelenvalólétének. A szöveg mögött álló, annak alapját adó ilyen szubjektivitások mind csupán a jelölés, az írás működő intencionalitása által kialakított látszatok. Ezeket mind tulajdoníthatjuk a szövegnek, mert az erre lehetőséget ad, ám semmilyen értelemben nincsenek meg előtte. A strukturalizmus jórészt elvégezte e második értelemben vett szubjektivitás kritikáját, ám nagyban támaszkodott az elsőre. A mi feladatunk itt az, hogy mindkét látszatra ugyanolyan súllyal hívjuk fel a figyelmet.

E látszatokat Marc Richir „transzcendentális látszatnak” és „ontológiai szimulakrumnak” hívja.¹⁹⁸ A látszat Richir szerint csupán a reflexióból származik, ám szükségszerű, mindig fellép, elkerülhetetlenül létrehozza *az eredetet mint látszatot*.¹⁹⁹ Azonban, mindamellett, hogy elismerjük egy ilyen látszat eredendő hatalmi igényeit és eredendő erőszakosságát Derridával, annak szükségszerűségét és a reflexió általi megképződését Richirrel, vajon nem marad még ezek redukciója után is valami, amit szubjektivitásnak nevezhetünk? Vajon a jelölésben, a passzív szintézisben nincs még mindig egy aktív elem, amely nem egy üres vagy egy ontologizált transzcendentális ego felé mutat? Azaz: nem egyszerűen a szubjektivitás egy másik típusával találkozunk, amikor az irodalmi

¹⁹⁸Marc Richir: *Recherches phénoménologiques*, I, II, III, hn. Ousia, 1981. passim, különösen 21.

¹⁹⁹Uo. 44. „il s'agit toujours, dans la dimension transcendentale, ainsi que nous n'avons cessé d'entendre dans ce qui précède, d'une réflexion *a posteriori* dans laquelle se constitue l'*a priori* comme *a priori* qui n'apparaît jamais comme tel qu'*a posteriori*; par cette réflexion s'engendre l'illusion *nécessaire* qu'il y a un *a priori* et que l'*a posteriori* coïncide avec l'*a priori*...”

műben egyfajta nem transzcendentális szubjektumra akadunk? Kétségkívül nagyon nehéz egy ilyen szubjektum nyomára bukkanni, ez azonban nem azért van, mert nekünk kell létrehozunk azt, hogy egy koholmány lenne, amelyet erőszakosan interpretálunk a szövegbe. Elsősorban éppen azért van, mert olvasásunkat azok az előfeltevések irányítják, amelyek e két hatalmi szubjektivitásforma megképződéséhez kötöttek. Ha ezt a szubjektivitást keressük a szövegben, akkor annak egy sokkalta alapvetőbb szervezőelvét kell keresnünk, mintsem a narrációt vagy egy emberi létező létélményeit.

Ezért van az, hogy kérdésessé kell tennünk az írás monizmusának elméletét. Az írás monizmusa tulajdonképpen az írás szubjektivitását kérdőjelezte meg. Egészen pontosan azt, hogy jogosult-e az a dualizmus, ami az írás „mögött” egy szubjektumot tételez fel. Ezzel a kritikával több – fentebb már jelzett – okból egyetértünk. Ám egyfajta dualizmust, egy eredendő dualizmust mégiscsak feltételeznünk kell az intencionalitásában magában. Derrida számára az intencionalitás a jelviszony, azonban *elsősorban* (és itt nem véletlenül bánunk óvatosan az általános kijelentésekkel: kritikánk célpontja nem is annyira Derrida elmélete, mint inkább az abból tévesen általánosított kritika, amely az írás monizmusának a mai irodalomelméleti diskurzust uraló irányát jellemzi) nem e jelviszonynak a „valami helyett álló” mint (*Bewusstsein*) von...²⁰⁰ értelmét, azaz nem a jelnek jelölétére való vonatkozását tekinti eredendőnek, hanem más jelekre való vonatkozását. Mi azonban azt állítjuk, hogy a tárgyra és a szubjektivitásra való vonatkozás, mint a az intencionalitás strukturális mozzanatai továbbra is jelenlévőek az irodalmi nyelv intencionalitásában. Csupán arról kell lemondanunk, hogy ezt a szubjektivitást magán e nyelven túl keressük, valamiféle transzcendentális látszatban vagy ontológiai szimulakrumban. Ebben az értelemben szubjektivitáson nem értünk mást, mint a jelentésképződésnek olyan mezejét, amely *nem az interszubjektivitásból származik, és sohasem sohasem válik teljesen inteszubjektívvá*. A szubjektivitás ezért sohasem valami pozitivitás. Mindig csupán hiányként adott. Egy nézőpont azon összetevői szubjektívak, amelyek az interszubjektív világban, azaz a világban,

²⁰⁰ Zárójeljeztük itt a „tudat” kifejezést, hiszen a fenomenológiai leírásnak az a szintje, ahol most járunk többé már nem tekintheti evidens tárgyának a tudatot. Derrida egyik érdeme (amivel azonban korántsem áll egyedül a filozófia huszadik századi történetében), hogy a tudat adottságai helyett a „valami helyett álló” adottságairól, azaz a jel adottságairól beszél.

az objektív világban csak mint e világ hiányai lehetnek jelen. Ezért a szubjektivitásnak erre a formájára semmilyen értelemben nem lehet „alapozni”: nem egységesítője a cselekedeteknek, nem feltétele azoknak. Ám mivel nem is az interszubjektivitás egyszerű terméke, ezért nem fogadhatjuk el a tisztán passzív konstitúció elméletét, azaz az írás monizmusát.

Ha tehát megkülönböztetünk közlést és kommunikációt, akkor azt kell látnunk, hogy az előbbivel egy olyasfajta nyelvi szubjektivitást tételezünk fel, amely egyrészt magában hordoz valamit a jelentésképzés aktív formájából, másrészt ezt a jelentésképzést csak interszubjektív környezetbe íródva tartja elképzelhetőnek, harmadrészt lehetőséget ad egyfajta idegenség fellépésére, azaz olyan mozzanat megjelenésére, amely maga sohasem válik értelemmé, igazsággá, azaz az interszubjektív világ részévé. A következőkben megvizsgáljuk, hogy Paul Ricoeur metafora-elméletében mennyiben találhatjuk meg a közlés ilyen elgondolását. Bemutatjuk, hogy miközben Ricoeur kidolgozta a közlés első két mozzanatának elméletét, eközben nem vette figyelembe a harmadik mozzanatot, így végső soron visszacsúszik a kommunikáció elméletébe.

3. A nyelv új dualizmusa: a metaforikus közlés

a. Az eredet faktikus aktivitása

Az aktív intencionalitás posztstrukturalista kritikája az írás monizmusának passzivitását állítja szembe a kifejezés dualizmusával. Ám láhattuk, hogy az irodalmi nyelv általunk keresett leíró elmélete²⁰¹ számára ez a megközelítés nem kielégítő. Paul Ricoeur éppen a strukturalizmus monizmusával szemben dolgozta ki az aktív intencionalitás egy új nyelvelméletét. E nyelvelmélet központi kategóriája a metafora. Itt jegyezzük meg, hogy a következőkben a nyelv aktív intencionalitásának vizsgálatakor mind Ricoeur, mind Paul de Man esetében a nyelv figuralitásának elméleteit használjuk fel. Mindketten ebben látták ugyanis a nyelvi intencionalitás legfontosabb letéteményesét. Az irodalmat azonban éppúgy nem lehet leszűkíteni a figuralitásra, mint a narrációra.²⁰² Az irodalmi fenomenok vizsgálatánál ezért túl kell lépnünk a figuralitáson, és azt csupán a fenomen egyik megnyilvánulási formájának kell tartanunk. Az irodalmi nyelv „lényegstruktúráját” (azaz azoknak az intencionalitástípusoknak az összjátékát, amelyek az irodalmi közlésben résztvesznek, akár aktív akár passzív módon) azonban csak ezen vizsgálódások elvégzése után lehetünk képesek megfogalmazni.

Az, ami Ricoeur metafora-elméletét mozgatja, az egyértelműen a nyelv intencionalitásának problémája. Ricoeur több helyen kiemeli – és tulajdonképpen ez a legfontosabb célkitűzése a metafora-elmélet kidolgozása során –, hogy őt a nyelv szemantikai elméletének kidolgozása érdekli, amelyet a szemiotikai elmélet alternatívájaként mutat fel. A metafora szemantikai és nem szemiotikai elméletének megalkotása éppen az intencionailtas megjelenése miatt válik fontossá. Nyilvánvaló, hogy ez a törekvés a fentebb

²⁰¹ Itt most még leíró elméletről beszélünk. El fogunk jutni azonban arra a pontra is, ahol a deskripció többé nem elégséges az irodalmi nyelv megragadására. Az irodalmi nyelv preskriptív elmélete – azaz az kritikai elmélete – azonban a deskriptív elméleten alapul.

²⁰² A strukturalizmus nem oldotta meg ezt a problémát azzal, hogy a narrációt is figurává – metonimiává – téve mint a szintaktika tengelyét szembeállította azt a metaforával mint a szelekció tengelyével. Ezzel csupán – ahogyan azt Ricoeur is kiemeli – szemiotizálta a figuralitást, és feloldotta az intencionalitást a grammatikában.

elemzett monizmus megkérdőjelezésére törekszik. Az írás monizmusa azért nem konstitúciójának eredetét a jelölés passzív játékában látja. A nyelvet nem aktív intencionális működésként tételezi, hanem diakritikusként. A jelentés kialakulása mindig egy kontextus által meghatározott, nem pedig egy intencionális aktus eredménye. Ricoeur azzal, hogy az intencionalitást vissza akarja helyezni a nyelvbe ugyan nem a strukturalizmust megelőző kifejezés-struktúrát akarja rehabilitálni, mégis alapvető célkitűzése, hogy a nyelvhasználat egyfajta aktív jelentésadó erejét visszanyerje. A metaforikus, az élő metaforára támaszkodó nyelv nem a passzív szintézis eredménye, maga is jelentésképző, új értelmet ad a világnak. Ezért ezt a szemantikát is egy kissé máshogy kell értenünk, mint a klasszikus nyelvtudomány teszi: nem egy jelviszony értelmezéséről van itt szó, hanem a jelentésképzés (konstitúció) aktivitásának mint tevékenységnek a filozófiai vizsgálatáról.

A szemiotika megszünteti ezt az intencionalitást, mert a nyelv működését a jelek diakritikus rendszerének összjátékára redukálja. Ám Ricoeur szerint a jelelmélet nem elegendő a nyelv munkájának leírására: „Megtalálhatjuk ehhez az alapokat Benveniste elemzésében, mivel ő egyrészt a diskurzus instanciájáról beszél, mint azt látni fogjuk, másrészt a diskurzus intencionáltjáról [*intention du discours*], ami egészen más mint egy elkülönített jel jelölete [*signifié d'un signe isolé*]; a jelölet – ahogyan azt Ferdinand Saussure helyesen mondta – a jelölő másik oldala, a nyelv [*langue*] rendszerének egyszerű különbsége; az intencionált az, »amit a kijelentő mondani akar [*ce que le locuteur veut dire*]« (36). A jelölet a szemiotika rendjébe tartozik, az intencionált a szemantikába: ez az, amit P. Grice célul tűz ki elemzésében.”²⁰³ Ricoeur szembeszáll minden olyan strukturalista szemantikával, amely a jelentést bármilyen módon a jelrendszerből próbálja eredeztetni. Grice idézése pedig egyértelművé teszi, hogy itt mégcsak nem is egy tisztán logikai, hanem a beszélőhöz kötött intencióval van dolgunk. Ebből is látszik, hogy amikor Ricoeur itt „intencionalitásról” beszél, akkor azt kizárólag az általunk aktív intencionalitásnak nevezett a priori struktúrára érti, nem pedig a passzív intencionalitásra, amelyet a „jelöléssel” azonosít és kizár a „diskurzus”, azaz a nyelvhasználat mezejéről. A megfelelő helyen kritikával fogjuk illetni ezen utóbbi gesztus jogosságát: a passzív intencionalitás véleményünk szerint

²⁰³Paul Ricoeur: *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975. 93.

nem zárható ki e mezőről, azaz – ahogyan Derrida is erre figyelmeztet – nem zárójelezhető, nem redukálható. Ebben az esetben viszont mit nyerhetünk a ricoeuri elmélet által?

Ketté kell itt osztanunk a problémát, amelyről eddig összefoglalóan az írás monizmusa címszava alatt beszéltünk. Az írás monizmusának elmélete ugyanis egyszerre kritizálja a jelentésképződés aktivitását (azaz: szubjektivitását a hagyományos értelemben) és a jelviszony evidens idealitását. Bár tudjuk jól, hogy Husserl az evidenciát korántsem valamiféle tiszta átlátszóságként kezelte, azaz különböző evidencia-fokokat állapított meg, amelyek „betöltődésük” mértéke szerint osztályozhatók, mégis ez utóbbi kritikát maradéktalanul elfogadjuk. Husserl – még akkor is, amikor a *Logische Untersuchungen* platonizáló jelelméletét már nem tartotta fenn – az apodiktikus evidencia tárgyát mint kanti értelemben vett „ideát” tételezte, ezzel sohasem sikerült teljesen megszabadulnia egyfajta „fenomenológiai platonizmustól”. Más a helyzet azonban a szubjektivitás kritikája esetében. A szubjektivitás egy bizonyos formáját kell kutatásunk tárgyává tennünk, azt amelyik nem azonosítható a transzcendentális látszattal és az ontológiai szimulakrummal. Ricoeur épp e feladat, a problémák kettéválasztásának feladata terén nyújt számunkra segítséget. Miközben az értelemképződés evidenciáját megkérdőjelezi, a szubjektivitás, az aktív, szándékolat jelentésképződés lehetőségét fenntartja. Más kérdés, hogy végső soron Ricoeur maga is az ontológiai szimulakrum foglya marad, azaz ezt az aktivitást egzisztenciális keretbe helyezi. Láthatjuk, hogy Ricoeur újra akarja fogalmazni azt a jelelméletet, amelyet Derrida Husserlnél kritizált. A *vouloir-dire* megjelenése (Benveniste-től idézve) meglehetősen jól mutatja ezt. Ahogy látni fogjuk azonban ebben az esetben korántsem beszélhetünk a Husserl elméletében meglévő problémátlan, átlátszó és végleges (időtlen)²⁰⁴ jelviszonyról. Mindkét esetben redukcióról van szó, ez igaz: ahogy láttuk, Husserl a kommunikációra jellemző jelviszonyt megpróbálta a kifejezés ideális, a kommunikáció szituáltságától mentes jelviszonyra redukálni. Ricoeur azonban nem ideális jelviszonyként mutatja fel a nyelv lényegét, hanem metaforaként. A metafora számára a kifejezéshez hasonló a priori értelemképző struktúra (Derrida jelölésnek nevezné, de ahogy láttuk Ricoeur esetében a jelölés nem azonos az értelemképzéssel, sőt ahogy látni fogjuk,

²⁰⁴ Az idealitás legfontosabb jellemzője Husserl számára a véglegesség, ami az empiria végtelenségével (az *Abschattung*ok végtelen sorával) áll szemben.

annak absztrakciója). A különbség a kifejezés és a metafora között az, hogy míg a kifejezés valami előzetesen adott ideális tartalmat tesz láthatóvá, addig a metafora egy új értelmet hoz létre egy már adott (korábban létrejött, de nem végleges, hanem esetleges) értelem háttére előtt. Azaz mozgása nem kötött a transzcendentális eredethez (jelölthöz), hanem maga az eredet. Olyan eredet azonban, amely mindig egyfajta szétváltságban, de egyben összejátszásban (*interaction*), egy szemantikai meghasonlás révén hozza létre a maga értelmét.

Fontos, hogy különbséget tegyünk ebben az esetben két elmélet között, amellyel Ricoeur egyaránt vitatkozik. Egyrészt a strukturalizmus ellenében mutatja fel a metaforát, mint szemantikai egységet, másrészt a halott metaforával szemben mutatja fel az élő metaforát, mint eredendő jelentéstulajdonító egységet. Az élő és a halott metafora párosa lehetőséget biztosít arra, hogy a jelentés *kialakulását és megőrzését* egyaránt leválassa a jelek rendszeréről. Ricoeur átvesszi Derridától és Nietzsche-től azt az elméletet, hogy minden jelentés metafora, halott metafora, amelyről elfelejtettük, hogy valaha metafora volt.²⁰⁵ De a halott metaforával az élő állítja szembe, mint a jelentés kialakulásának elsődleges struktúráját. Az, hogy Fontanier-től átvesszi a katarézis másodlagosságának elvét nem jelenti azt, hogy a katarézist ugyanolyan módon kiűzné elméletéből, mint Fontanier. A katarézisnek meg van a maga nélkülözhetetlen helye a jelentések elméletében, de a jelentések eredeti kialakulásához – az élő metaforához – kell visszatérni. Az élő metafora idővel halottá – így katarézissé – válik, ám ő maga az, ami lehetőséget biztosít a jelentés leülepedésére azáltal, hogy eredetileg egy szemantikai hibát [*impertinence*] vétett, majd új helyes [*pertinent*] szemantikai összefüggést hozott létre.²⁰⁶ (Ez a szándék jelzi a genetikus fenomenológia törekvését, amely még meglehetősen jól látszik Ricoeur elmélete nyelvészeti elgondolásának köpönyege alatt: annak az eredeti jelentésadásnak a kutatása, ami a „leülepedett” értelmet eredetileg megalapozta, létrehozta.)

²⁰⁵ Lásd: Friedrich Nietzsche: „A nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról” *Athenaeum* 1992/3, Jacques Derrida: „Fehér mitológia” in Thomka Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei V.* köt., Pécs Jelenkor Kiadó, 1997.

²⁰⁶ Lásd: Ricoeur i.m. 198.

Mindenesetre ezzel Ricoeur kettős redukciót hajt végre: egyrésztől redukálja a szemiotikát a szemantikára, másrésztől a leülledett értelmeket hordozó halott metaforákat az azokat eredetileg létrehozó élőkre (élő metaforákra). A strukturalizmus nyelvelméletének kritikája első pillantásra a strukturalizmusra támaszkodik itt. A kritika arra irányul, hogy a strukturalizmus a saussure-i nyelvelmélet nyelvi rendszer–beszélt nyelv dualizmusából csak a nyelvi rendszert elemezte. Ricoeur érdeklődése a beszéd (*parole*) felé fordul, amely szerinte nem függ teljes mértékben a *langue*-től, hanem önálló struktúrával, a kijelentés (*énoncé*) struktúrájával rendelkezik, amely nem rendszerszerű. A beszélt nyelvnek ez az előnyben részesítése azonban nem őrzi meg teljesen azt a dualizmust, amelyet Saussure felállított: „Saussure számára a *langue* és a *parole* közötti törés a *langue*-ből olyan homogén tárgyat csinált, amelyet teljes egészében egyetlen tudomány birtokol, a jel két arca – a jelölő és a jelölt – a törés ugyanazon oldalára esik. De ez a dichotómia legalább annyi problémát okozott, mint amennyit megoldott...”²⁰⁷ A metafora ugyanis kereszben szeli át ezt a törést, átjárja a dichotómiát. A metafora egy olyan kört alkot, amely a merev szétválasztást megkérdőjelezi: „Ez a kör a következőképpen írható le: az eredeti poliszémia egyenlő *langue*, élő metafora egyenlő *parole*; nyütt metafora [*métaphore d'usage*] egyenlő a *parole* visszatérése a *langue*-ba; végső poliszémia egyenlő *langue*. Ez a kör tökéletesen illusztrálja a saussure-i dichotómia fenntartásának lehetetlenségét.”²⁰⁸

Ez az idézet amellett, hogy a saussure-i elmélet egyik dichotómiájának feloldódását – a másik dichotómiát (szinkronia és diakronia között) a metafora *pánkronikus* karakterével ugyanilyen módon krizálja itt²⁰⁹ – állítja, egyben azt is kimondja, hogy a *langue* leülledett jelei csak a *parole* jelentéslétrehozó aktusai révén konstituálódnak. Nem egyszerűen arról van szó, hogy egy új dichotómiát állít fel – ellenkező előjellel –, hanem, hogy a jelek (a *langue*) lehetőségét eredendően a metaforában (a *parole*-ban) mint jelentésadó aktusban kell keresnünk. A halott, vagy nyütt metaforává alakulás az, ahogyan a jelek létrejönnek egy eredendően nem jeleszerű (nem diakritikus) létmódból. Ricoeurt – hasonlóan Husserlhez – az az eredendő aktus érdekli, ahogyan a jelentés (az értelem) kialakul mint ami később

²⁰⁷Ricoeur i.m. 155-156.

²⁰⁸Uo. 156.

²⁰⁹Uo. 157.

világunkat mint értelemmel bíró világot alkotja.²¹⁰ A világban nem tárgyakkal, hanem mindig már értelmezett tárgyakkal van dolgunk, ezek az értelmek alkotják azt a teret, amelyben közlekedünk, tájékozódunk, cselekszünk. Azonban mi ezeknek az értelmeknek az eredete? Mi annak a nyelvnek az eredete, amelyet úgy beszélünk, hogy észre sem vesszük magát a nyelvet, szinte saját testünk meghosszabbításának, egyszerű szerszámnak vesszük? Ha elfogadjuk Nietzsche azon kijelentését, hogy az igazságok „metaforák, amelyekről elfelejtettük, hogy metaforák”²¹¹ akkor azt is feltételezhetjük, hogy ezek a halott metaforák egykor éltek, nem voltak magától értetődöek, és lehetőségünk is van ilyen élő metaforák létrehozatalára.

Azonban Ricoeur értelmezése olyan irányba mutat, amely nem következik egyenesen a halott metafora elméletéből: azt állítja hogy a *langue* (a halott metaforák rendszere) a *parole* (az élő metafora) *absztrakciója*: „De tovább kell mennünk, mint a szemiotikai szempont és a szemantikai szempont egyszerű szembeállítás, és világosan alá kell rendelnünk az elsőt a másodiknak; a jel és a diskurzus két síkja nem csupán elkülönül egymástól: az első a második absztrakciója; csupán a diskurzusban való használata révén kapja meg a jel, végső elemzésben, saját jelértelmét, honnan is tudhatnánk, hogy egy jel *valamit akar*, ha nem kapná meg, a diskurzusban való *alkalmazása* révén, a maga véltjét [*visée*], ami összekapcsolja azzal, hogy valamiért akar? A szemiotika, mivel a jelek világának zártágához tartozik, annak a *szemantikának* az absztrakciója, amely összekapcsolja az értelem belső konstitúcióját a referencia transzcendens véltjével.”²¹² Ricoeur egy olyan hagyományra támaszkodik itt, amelyet nem nevez meg expliciten. Maurice Merleau-Ponty volt az első a fenomenológiai mozgalomban, aki elszámolt a strukturalizmus nyelvelméletével. Megoldása pedig nagyban hasonlított Ricoeurére. Ezért itt egy rövid kitérőt teszünk e kritika eredeti megjelenésére és megvizsgáljuk annak lehetséges következményeit.

²¹⁰A probléma itt hasonló ahhoz, ami Husserl elméletével is a probléma: az értelem kialakulásának a tudati intencionalitásban való lehorgonyzása, annak a kommunikatív szituációnak a redukálása, amelyben az értelemképződés egyáltalán megvalósulhat. Mégis ez az aktus, amivel Ricoeur az intencionalitást áthelyezi az ideális kifejezésből a metaforába, alkalmat nyújt arra, hogy továbblépünk egy olyan nyelvfeneomenológia felé, amely nem a tudatban van lehorgonyozva, hanem a nyelvi közösségben.

²¹¹Id. mű

²¹²Ricoeur id. mű 274.

b. A *langue* mint a *parole* absztrakciója

Merleau-Ponty késői korszakában két karakterisztikus nyelvelméletet dolgozott ki, amelyek ugyan ugyanarra az elgondolásra épülnek, ám egy határozott ponton elkülönülnek egymástól.²¹³ Az 1951-ben megjelent *Sur la phénoménologie du langage*²¹⁴ Saussure elméletéből indul ki, arra a dichotómiára építve, amelyet Ricoeur fentebb kritizált. A nyelv fenomenológiájának feladata szereinte a *parole*, míg a nyelvészeté a *langue* vizsgálata. A *parole* Merleau-Ponty számára megélt nyelvet, „kvázi-korporális”²¹⁵ jelszerűséget, testiséget jelent, míg a *langue* intéstitúciót, rendszert. Ebben az írásában ezenkívül Saussure-tól eltérő módon összekapcsolja a *parole*-t a szinkroniával és a *langue*-ot a diakroniával. Eszerint a fenomenológus feladata a szinkrón, megélt, testi nyelv kutatása, míg a nyelvészé a diakrón, rendszerszerű nyelv vizsgálata lenne. Ezek szerint Merleau-Ponty éppen azt a feladatot szánja a nyelvfеноmenológiának, amelyet Ricoeur: a *parole* kutatását, ami egy nem-rendszerszerű nyelv kutatása. Azonban Merleau-Ponty Ricoeurrel ellentétben a nyelvnek ezt a megélt testiségét is bizonyos értelemben leválasztja az intencionalitásról. A testi nyelv nem egyszerűen egy tisztán intencionális struktúra, illetve még pontosabban nem csupán egyetlen intencionalitás játszik benne szerepet. A testi nyelv egyszerre aktív és passzív intencionalitás, ami abból a kommunikatív szituációból származik, amelyben mindig felfogjuk.²¹⁶ Láttuk, hogy Ricoeur maga is a tisztán ideális intencionalitással áll szemben akkor, amikor a metaforát tartja az új értelem megszületése helyének. Az a perspektíva azonban, amelyet Merleau-Ponty nyit meg ezzel az elemzéssel, még Ricoeur megoldását is kétségessé teszi, ugyanis a passzivitást nem utalja egyszerűen a redukálandó réteg hatókörébe. Ez a nézőpont közelebb visz minket a Derrida által képviselt elmélethez: a passzív intencionalitás redukálhatatlanságához.

²¹³Ezeket ezenkívül elkülöníthetjük a *Phénoménologie de la perception* nyelvelméletétől, ahol még nem vette hasznát Saussure írásainak.

²¹⁴Maurice Merleau-Ponty: „Sur la phénoménologie du langage” in *Eloge de la philosophie et autres essais*, Paris, Gallimard, 1989.

²¹⁵Uo. 79.

²¹⁶Uo. 89–90.

A másik nyelvelmélet, amelyet az 1964-ben posztumusz megjelent *Le visible et l'invisible* képvisel tulajdonképpen módosítása az előbbinek. A legfontosabb különbséget éppen a nyelvtudomány státusának megítélésében vehetjük észere. A nyelvtudomány többé nem egyszerűen a nyelv egyik aspektusának kutatója, amely békésen megfér a nyelvfenomenológus kutatási területe mellett. Ebben a könyvben a tudománynak – és így a nyelvészetnek is – a test és a testi nyelv elleplezése, az eredeti kommunikatív szituáció absztrahálása és izolált tényvilágként való elrendezéseként jelenik meg a tevékenysége. A tudomány ilyen szemlélete elsősorban kritikai szempontot képvisel. A nyelvtudomány az eldologiasodás szövetségese, amennyiben a jelszerűségekre való absztrakció által a nyelvet izolált entitások rendszerévé teszi, ahelyett, hogy megőrizné abban az interszubjektív szituációban, ahonnan eredetileg származott.

Kérdés, hogy egy ilyen kritika ráillik-e a strukturalizmusra általában véve. Például Derrida jelfogalma noha osztozik ebben a jellegzetességben a strukturalista nyelvészet jelfogalmával, ám maga Derrida – részben mivel maga is Husserl passzív-szintézis elméletére támaszkodik, ahogyan Merleau-Ponty – nem a jelek rendszerszerűségével hanem e rendszerszerűség alapjával foglalkozik, a „struktúra strukturalitásával”.²¹⁷ Derrida maga is éppen azzal vádolta a strukturalizmust, hogy „az értelem élő energiáját semlegesíti”,²¹⁸ azaz, hogy a strukturalizmus „formalizmusa” (amit mi absztrakciójának neveztünk) a jelölési folyamat esetlegességét és kontextualitását kimerevíti. Éppen emiatt csábító Derridát is a fenomenológia képviselőjeként látnunk. A struktúra strukturalításában kimutatni a struktúrát alapjaiban megkérdőjelező erőket számunkra nem tűnik gyökeresen különbözni a genetikus fenomenológia egy bizonyos – destruktív vagy dekonstruktív – formájától. De még ha félre is tesszük e valószínűleg meddő intézménytörténeti kérdéseket – amelyek arra a kérdésre próbálnának meg válaszolni, hogy „Mi a fenomenológia?” vagy „Mi a posztstrukturalizmus?” – akkor is látnunk kell, hogy itt valamiféle rokonság szövődik e három igen különböző gondolkodásmódú, vagy ha szabad így fogalmaznom világnézetű, filozófus között. A nyelv jelszerűsége egyikük számára sem végső állomás a nyelv kritikai vizsgálata során. Feladattá nem e jelszerűség vizsgálata válik, hanem a jel leülledett,

²¹⁷ Jacques Derrida: „La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines” 411.

²¹⁸ Jacques Derrida: „Force et signification” in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, én, coll „Points” 13.

intézményiesült, megszokottá vált alakjának lerombolása, hogy mögötte e jelszerűség konstitúciója váljék láthatóvá.

A jelszerűség csak látszólag következik egy rendszer immanens és koherens struktúrájából. Ez a struktúra csupán absztrakciója annak a kommunikatív szituációnak, ahol a nyelv folytonosan újjászületik, ahol interszubjektív, nem pedig a szubjektumok feje fölött működő szituációkban létrejön. Ez nem azt jelenti, hogy újból a nyelv egyfajta szubjektív, a közlő *szándékán* alapuló elméletéhez próbálnánk eljutni. Tény az, hogy a nyelv működése nagyrészt embertelen. Mi csupán a szubjektivitás egy más formáját keressük, olyan nyelvi szubjektivitást, amely egyrésztől nincs tökéletesen kiszolgáltatva a nyelv hatalmának, azaz nem egy rendszer egyik eleme, másrésztől elsősorban interszubjektív, de szubjektivitása egy bizonyos értelemben eme interszubjektivitás kölcsönösségének „túlja”, az a mi sohasem válhat teljesen a kölcsönösség horizontjának részévé.

A nyelvi rendszer és az azt konstitáló nyelvi aktusok (akár szubjektív, közlő aktusok, mint Ricoeur esetében akár interszubjektív, passzív intencionális aktusok, mint Merleau-Ponty esetében) megkülönböztetésének tétjét vizsgálódásaink tekintetében nem lehet eltúlozni. Ez a belátás gyökeresen más szintre helyezi az irodalom nyelvének vizsgálatát, mint a strukturalizmus különböző formáinak elmélete. Többé nem a nyelvi rendszer vizsgálatát, annak a *langue*-nak az elemzését kell célunknak tekintenünk, amelyet a strukturalista narratológiák és poetikák vizsgáltak, hanem azokat az aktusokat, azaz azt a nyelvhasználatot, amely létrehozta e rendszert. A nyelvet, az irodalom nyelvét többé nem tekinthetjük egyszerűen rendszernek. A kérdés az, hogy mi teszi rendszerré. Azokat a folyamatokat (aktív és passzív folyamatokat: közlést és intertextualitást) kell vizsgálnunk, amelyeknek mozgása jelekbe rögzülve végül rendszerré absztrahálható. A jelek ebben az esetben nem a nyelvi rendszer többi elemétől kapják értelmüket, nem csupán *distinctive feature*-ök által értelmesek: a jelek a nyelv működésének *szimptómái*. Egy olyan működésnek, ahol a közlés különböző erők eredőjeként hozhatja csak létre a jelentést, és ezek az erők nyomot hagynak a közlés testén. Hiszen a közlés, az irodalmi alkotás szövegszerűsége maga nem más, mint ezeknek az erőknek a teste. Az irodalmi nyelv fenomenológusának feladata nem a nyelvtudóséhoz hasonlít, hanem a szociológuséhoz, aki a társadalom erőit térképezi fel. Hogy feladata mégsem szociológiai, az több okból következik:

egyrészt feladata egy olyan nyelvműködésnek a vizsgálata, amely a társadalom testével áttételes viszonyban van (redukálja azt), másrészt azokat a cselekvéseket, amelyeket vizsgál olyan nyelvi a priorikra vezet vissza, amelyek egy különös cselekvés lehetőségfeltételét adják.

c. Az irodalmi nyelv: új egzisztenciális lehetőségek eredete

Ricoeur tehát az értelemképződésnek azt a rétegét keresi, amely még megelőzi a nyelvi rendszer értelemkonstitúcióját. Még pontosabban azt a réteget, ami ezt a konstitúciót létrehozza. Láthattuk, hogy ezzel a nyelvfenomenológia egy jól körülhatárolható hagyományához kapcsolódik. Ez az értelemképződés Ricoeur számára egy új világ létrejöttének lehetőségét hordozza. Vizsgáljuk meg ezért a lehető legrészletesebben egy passzust, amely magába sűríti mindazt, ami számunkra a legfontosabb elméletéből, valamint azt is, ami a leginkább problematikus.

„Először is térjünk vissza a »hipotetikus« N. Frye-i fogalmához. A költemény, mondja ő, sem nem igaz sem nem hamis, hanem hipotetikus. De a »költői hipotézis« nem a matematikai hipotézis; ez egy világ tételezése [*proposition*] elképzelt, fiktív módon. Így a reális referencia felfüggesztése a virtuális módú referenciához való hozzáférés feltétele. De mi a virtuális élet? Lehet-e valakinek virtuális élete virtuális világ nélkül, amelyben lehetséges laknia? Nem éppen az a költészet funkciója, hogy egy másik világot [*autre monde*] hívjon életre, – olyan másik világot, amely más egzisztenciális lehetőségeknek [*possibilités autres d'exister*] felel meg, olyan lehetőségekhez, amelyek a mi legsajátabb lehetőségeink [*nos possibles les plus propres*]?”²¹⁹

Ezt az idézetet a következő állításokra bonthatjuk szét (amelyek a műben különböző helyeken kerülnek argumentálásra): 1. A metaforának sajátos „igazsága” van. 2. Ez nem esik az „igaz” és „hamis” igazságértékek (nem csupán a logika, hanem az empirikus

²¹⁹Ricoeur id. mű 288.

episztemológia) hatálya alá, mert nem a realitásra vonatkozik, hanem egy imaginárius világra. 3. Ez a elképzelt (virtuális) világ egy *másik világ*, amelynek egzisztenciális lehetőségei (és egyben az „igaz” és „hamis” vonatkoztatási mezeje, azaz a tények összessége) szintén *mások*. (És már ezzel a lépésével messze túlmegy minden empirikus azaz analitikus világmagyarázaton, amelyre pedig végig támaszkodni látszik, jelen esetben Northop Frye említésével.) 4. E világ saját egzisztenciális lehetőségeink világa. A heideggeri nyelvhasználat jelzi a fundamentál-ontológiai hangoltságot a vizsgálódások mélyén. És végül itt csupán impliciten: 5. e másik világ amelynek lehetőségét az élő metafora hordozza később a halott metafora által „realitássá” válik, azaz az egzisztenciális lehetőségek megszokott, a tények „igaz” világává.

Az első állítás azt jelzi, hogy Ricoeur kapcsolódik a kifejezés kritikusaihoz egy bizonyos tekintetben: az igazságot a nyelv nem kifejezi, hanem létrehozza. Az igazság eme létrehozása persze egy bizonyos értelemben támaszkodik a realitásra: ebben látja Ricoeur a hasonlóság munkáját. A metafora által létrehozott világ „ugyanaz”, csak „másképpen”. „„Látni a hasonlót”, állítjuk Arisztotelésszel, az nem más mint »jól metaforizálni«. Ahogyan az értelemben létezik ez a közelség, nem kell ugyanakkor lennie közelségnek magukban a dolgokban is? Nemde ez a közelség az, ami felszínre hoz egy új látásmódot? Ez lenne tehát az a kategóriahiba, amely utat nyit az új látványnak.”²²⁰ Ez tehát tulajdonképpen egy új nézőpont létrehozása, ahol „ugyanazt” más nézőpontból látjuk. Mégsem kell azt gondolnunk, hogy Ricoeur feltételezne egy olyan világot, amelyhez eme új világ igazságát mérhetnénk. Ilyen értelemben nincs semmiféle „biztosíték”, amely a „realitást” megvédené a „képzelet” eme új világától. Hiszen ez a „reális” világ maga is csak a nyütt metaforák igazságának a hordozója. Ne feledjük, minden igazság metafora, olyan metafora, amelyről már elfelejtettük, hogy valaha metafora volt – ezt a nietzschei állítást Ricoeur tökéletesen magáévá teszi.

Mit jelent azonban az irodalomnak, pontosabban a metaforának ez az igazságigénye? Azt, hogy a metaforikus nyelv (az irodalom) többé nem valamiféle másodlagos szerepben állítja saját világát, maga is az igazság konstituálója lesz. Ricoeur egyik legfontosabb ellenfele e könyvben a metafora „ornamensként” való felfogása. Semmi sem bősíti fel

²²⁰Uo. 290.

annyira egy elmélet kapcsán, mint e nézet gyanúja. Azonban ez a ellenségkép végül bizonyos túlzásokhoz is elvezet: Ricoeur végső soron abbéli fáradozása során, hogy megmentse a metaforát az ornemens megítélésétől és ontológiai szerepet biztosítson neki a puszta információhordozásra redukálja azt.

A második állítás speciális problémáknak egy olyan csoportját hozza felszínre, amelyek messze túlmutatnak az itt tárgyaltakon. Azok ugyanis, akik a fenomenológiát esztétikaként művelik, vagy esztétikai fenomenológiát művelnek (beleértve Husserlt magát) nagyrészt osztanak egy nézetet: az esztétikai tárgyhoz való viszony olyan beállítódás, amely zárójelezi a realitást. Egy fontos megállapítást azonban már most megkockáztathatunk: Ricoeur számára az irodalmi nyelv (a metafora) alapvetően *reduktív*: zárójelezi a realitást, és éppen ez a fenomenológiai redukció legfontosabb jellemzője is. A realitásvonatkozásoknak ez a felfüggesztése azonban mintegy automatikusan megy végbe, nem szükséges hozzá a redukció munkájának gyakorlása. Ez a mozzanat lépten-nyomon előkerül a könyvben például az egyik legnagyobb szimpátiával kezelt hivatkozási pontja Marcus Hester *The Meaning of Poetic Metaphor* című könyve kapcsán: „...a képpel a »felfüggesztés« alapvető mozzanata jár, az *epokhé*, és ezt a fogalmat Hester Husserltől veszi át, hogy a költői stratégia képeinek nem referenciális játékára alkalmazza.”²²¹ Ugyanígy akkor, amikor Jean Cohen elméletét idézi, amely szerint a metafora nem csupán „eltérés” (*écart*), hanem „az eltérés redukciója”.²²²

A redukció azonnal létre is hoz azonban egy másik valóságot, amelyet Ricoeur „imagináriusnak” nevez, ez a harmadik állítás. Ezzel Ricoeur visszatér a sartre-i művészet-felfogáshoz, ám azt nyelvi működésként, metaforaként értelmezi, nem pedig tudati tevékenységként. Láttuk, hogy Sartre korai időszakában ugyanígy – imaginárius világgént – értelmezte a műalkotás világát. Ám a ricoeuri elmélet nem feltételez a szöveg mögött valami irreális műalkotást. Azaz a sartre-i „irrealitás” többé nem jellemzője az irodalomnak, éppen ellenkezőleg, egy újabb realitást hoz létre, egy „másik” világot, amely azonban nem irrealitása által különbözik az adott világtól, hanem másfajta realitása által, attól hogy „másképp látjuk” a világot. Sartre számára (az *Imaginaire* időszakában) az irodalmi mű –

²²¹Uo. 284.

²²²Uo. 191. skk.

ahogy minden más műalkotás – nyelve kimerül az alapvetően irreális műalkotásra való utalásban, abban, hogy az empirikus (reális) adottságokon túl láthatóvá tegyék „magát a műalkotást”. Ricoeur számára azonban „maga a műalkotás” nincs túl a nyelven, hanem annak értelme, azaz struktúrája. Frege nyomán különíti el az értelmet (jelentést) és referenciát (jelöletet). Egy irodalmi mű értelme annak strukturált egésze, míg referenciája az az imaginárius világ, amelyet kialakít. Ám e világ kialakítását a metafora végzi, amelynek „megduplázott” értelméhez, megduplázott referencia, egy reális és egy imaginárius referencia összjátéka tartozik.

A következő fejezetben látni fogjuk, hogy Paul de Man Ricoeurt megelőzően már kidolgozott egy olyan „retorikát”, amely az sartre-i „képzeletet”, a képalkotó tudat intencionális struktúráját kiemelte a tudat színteréről és a nyelvbe helyezte. Mindkét kísérlet hasonló irányba halad: az eredendő imaginárius értelemkonstitúciót megfosztani a tudat „transzcendentális látszatától”. A konstitúciót többé nem tekinthetjük a tudat jellemzőjének, hiszen a nyelv maga az eredet. Az eredet ilyesfajta áthelyezése azonban egyik szerző esetében sem jár együtt a szubjektivitás (egy bizonyos típusú szubjektivitás) felszámolásával. De Man esetében a nyelv foglalja el azt a helyet, amelyet a romantikus elméletalkotók és filozófusok a szubjektivitásnak szántak. Ez a hely pedig azt hozza magával, hogy egy tekintetben nem tud megszabadulni a romantikus örökségtől: a szubjektív nyelv és az objektív világ között áthidalhatatlan a szakadék.²²³ Ricoeur esetében pedig a metaforikus közlés mindig egyfajta személyes szabadság letéteményese. Ami nagyban megkülönbözteti e két elméletet, az szintén itt keresendő: amikor de Man a nyelv és a világ közti szakadékot abszolutizálja, akkor a referencia szükségszerűen áldozatul esik. Ricoeur számára semmi sem fontosabb mint a referencia: a metafora világteremtés, új referencia létrehozása. Míg Ricoeur számára a metafora konstruktív, addig a de Man számára legfontosabb trópusok (az allegória, az ironia, a metonímia) dekonstruktívak *ebben az értelemben*: a referenciát kérdőjelezi meg.²²⁴ Lesz még alkalmunk kifejtetni a de mani a referencialitás kritikáját. Amit már itt

²²³Legalábbis Paul de Man értelmezése szerint a romantikus nyelv legfontosabb képviselői mindig e szakadék áthidalhatatlanságát mutatták be.

²²⁴Már az előző fejezetben láthattuk, hogy a derridai dekonstrukció nem a referenciát, hanem az eredetet dekonstruálja.

láthatunk, az az, hogy a referencialitástól csak a legnagyobb nehézségek árán (azaz: erőszakosan) vagyunk képesek megszabadulni. Az a lépés, amely a képzetalkotó intencionalitást a tudatból a nyelvbe teszi át még nem szükségszerűen számolja fel a referencialitást. A nyelv Ricoeur szerint világalkotó és ennyiben mindig referenciális (nem marad meg az értelem, a fregei *Sinn* szintjén, amelyet Ricoeur a mű struktúrájával azonosít, hanem a referencia, a *Bedeutung* felé tör: a világnál van, ahogy Sartre mondja, tevékeny ebben a világban).

Ami számunkra lényeges, az e világ „másik”-jellege. A metafora egy idegen világot hoz létre. Olyan világot, amely az adott világ tényei törvényeinek ellentmond. Ez ugyanis a tények konstitúciójának más törvényeit hozza létre, olyanokat, amelyek azt megelőzően nem léteztek. Ricoeur számára ez a világ (ahogy a 4. állítás mutatja) új lehetőségek hordozója lesz. olyan lehetőségeké, amelyek idővel szintén adottá válnak a „reális” világviszonyulás számára, azaz elvesztik fikcionalitásukat és realitássá válnak, elvesztik hipotetikuságukat és igazsággá válnak. Ez egyáltalán nem azt jelenti, hogy holmi fiktív világok idővel jelenlévővé válnak világunkban, hogy Lilliput vagy Atlantisz valóban empirikusan megtapasztalhatóvá válna. Hanem, hogy ezek a metaforák, Lilliput vagy Atlantisz mint metafora mindenki számára adottá váltak, minden nyelvi működés számára mint lehetőségek adottak. Álljunk meg előbb azonban ennél a „másságnál”, ami e metaforáknak mint még élő metaforáknak (szemben a halott metaforák igazságának otthonosságával) a legfontosabb tulajdonsága. Mit is jelent ez a másság? Ha az olvasás szempontjából tekintjük, azaz ha úgy tekintjük, ahogy a „reális világban” először az utunkba akad, akkor első pillanatra mint értelmetlenség adódik. Mi is az értelmetlen? Valami ami számunkra nem adódik első pillanatban, nem természetes, nem a világunk magától értetődő része. Az, ami általában kihívja az értelmezés szükségességét. Azt nevezem másnak, amely nem olyan, mint amit ismerek, nem olyan mint én, nem a sajátom, amit el kell sajátítanom ahhoz, hogy értem, hogy birtokoljam, hogy világom részévé tegyem. Egy másik világ, amivel ily módon találkozom soha nem illeszkedik teljesen a saját világomhoz, mindig kibicsaklik, ha össze akarom illeszteni elvárásaimmal. Az irodalmi nyelv igazi sajátossága ez a kibicsaklás, az hogy a számomra természetes világba mint oda nem illő jelennek meg. Az irodalmi nyelv minden megnyilvánulása – amíg még él – ilyen megbicsaklás, kitérés, elmozdulás.

Ez az értelmetlenség a közlés oldaláról személyesség. Az, ami egy másik világban számomra idegen, „más”, az, ami nem adódik elsőre, ami nem természetes, az egy másik személyhez tartozik. Egy másik világ mindig egy másik személy világa lehet csupán. Azonban mi is ez a személyesség? Ha el akarjuk kerülni mind azt, hogy a transzcendentális látszat, mind azt, hogy ontológiai szimulakrum megcsaljon minket – és ahogy az előző fejezetben láttuk erre jó okunk van – ezt a személyességet nem tarthatjuk sem a transzcendentális ego sem az emberi egzisztencia megjelenési módjának. Egyfajta anoním, ám személyes, működésként kell felfognunk olyan működésként, amely létrehozza azt a személyességet, amelyet az irodalmi szöveg sajátjának tud. Emlékeztetünk: személyességen itt azt értjük, ami interszubjektív módon nem adódik, azaz nem az interszubjektíve konstituált objektív világ (a „realitás”) része. Azonban az irodalmi nyelvnek az egyik legfontosabb jellegzetessége – ahogy azt már jeleztük –, hogy magába olvaszt más nyelvi működéseket. Azt is mondhatnánk, hogy egyáltalán nem csupán egyetlen szemszöggel bír, hogy „másként látása” meglehetősen megosztott. Hogyan egyeztessük ezt a tényt össze a személyességgel? Itt, ezen a ponton kell véglegesen lemondanunk az egységesítő szubjektivitás eszméjéről. Az irodalmi nyelv szubjektivitása sohasem válhat valamiféle önazonos szubjektummá, amely uralja a beszédet. Ez nem lenne más, mint újra csak a transzcendentális egóhoz fellebezni az egységesség ügyében. Az irodalmi nyelv olyan intencionális struktúra, amely végletesen meghasonlott, kibicsaklott önmagában is. Ezért az idegenség az irodalmi nyelvben lényegi módon két szinten jelenik meg: az irodalmi beszéd maga meghasonlás a „reláis” beszéd (az interszubjektív kommunikáció) szempontjából, azonban önmagában is meghasonlott, nélkülözi az önazonosságot.

A fenti idézet negyedik állításával érkezőnk el a legfontosabb kétségeinkig. Eszerint ezen új világ új egzisztenciális lehetőségei a „mi legsajátabb lehetőségeink”. Az, ami számunkra ismét aggasztó módon jelentkezik az az „egzisztenciális lehetetlenség” hiánya. Vajon tényleg az-e a feladatunk, hogy eme új világot legsajátabb lehetőségeink világává tegyük? Avagy nem létezhet-e egyfajta kritikai viszony, amely – miközben azonosul e másik világgal – megőrzi azt idegenként? Vajon nem éppen ezen idegenség fenntartása hordozza egyben e nyelv életben maradásának (élő metaforaként való megmaradásának) lehetőségét? A lehetetlen fennmaradásának lehetősége az élet lehetősége – állítjuk ezzel. Ahogy már

többször állítottuk, mindig van lehetőségünk saját lehetőségeink világává tenni az idegen világát. Ez a lehetőség azonban mindig az idegen uralásának lehetősége. Amit mi követelményként állítunk fel, mint ezen hatalmi pozícióból való kilépés esélyét, az nem az elzárkózás az idegentől. Nem annak tökéletes távoltartása magunktól. A kritikai viszony mindig az azonosulással kezdődik. Ez az azonosulás azonban nem jelentheti azt, hogy e világot mint a saját világomat fogom tekinteni. Az azonosulás nem más, mint e lehetőségek magamévá tétele, ez igaz, ám e lehetőségek azonnal mint idegen lehetőségek kerülnek megjelölésre e viszonyban. A legfőbb jellegzetessége éppen az e viszonnak, hogy a másik világra, mint az enyémtől gyökeresen különbözőre ismerem rá. Hiszen éppen az értelmetlen az, ami az idegenséget – egy másik szubjektivitást – hordozza. (Feltesszük a következő kérdést is: ha az irodalmi művet mint saját lehetőségeim világát tekintem, mennyiben lesz az egyáltalán más, mint egyfajta tanmese, mi különböztetné meg a pedagógiai irodalomtól? Talán az imaginárius volta? Hiszen éppen Ricoeur állítja, hogy ez idővel megszűnik. Azt kell mondanunk, az irodalmi nyelv ilyen felfogása éppen az ellentéte ugyan az ornamentals-felfogásnak, ám ugyanannyira végletes.)

Azt állítottuk, az idegen két szinten jelenik meg: egyrészt az irodalmi nyelv idegen a realitás nyelvéhez képest, másrészt maga az irodalmi nyelv is egyfajta idegenség által meghatározott. Ha most szemügyre vesszük e kettőséget, akkor arra kell felfigyelnünk, hogy az egyik a másik következménye. Az irodalmi nyelvet konstituáló idegenség, az amely kialakítja azt, mint sajátosan meghasonlott közlést valójában idegenné teszi e nyelvet a mindennapok, azaz az interszubjektív kommunikáció nyelve számára. Az interszubjektív kommunikáció ugyanis nélkülözi ezt a meghasonlottságot. Ha a mindennapi beszédben tűnik fel ez a fajta meghasonlottság, akkor azt kétféleképpen értelmezhetjük: vagy idegen beszédként vagy az irodalmi nyelv megjelenéseként. Ezért itt lokalizáljuk itt az irodalmi nyelv második fontos konstitutív tényezőjét: az idegenség fenntartását. Két konstitutív mozzanatban azonosítjuk tehát az irodalmi nyelv legfontosabb tulajdonságait: *az irodalmi nyelv redukzív és megőrzi az idegent*. E két mozzanat eredménye az irodalmi közlés sajátos szubjektivitása, azaz, hogy azt mindig mint tőlem, az én világomtól különbözőt tudom felismerni.

Ricoeur elmélete ezért egy meghatározott szempontból vihet csak közelebb célunkhoz: az irodalmi közlés a priori struktúrájának leírása számára olyan konstitúció elgondolásához vezet, ahol a közlés referenciája a közlés meghasonlott struktúrájának (két referencia, a reális és a metaforikus összejátszásának) ugyan alávetett, ám ez a meghasonlottság továbbra sem tud elszámolni 1. azzal a passzív intencionalitással, amely redukálhatatlan a prioriként marad meg minden közlés mint *közzé tétel* struktúrájában; 2. azzal az idegenséggel, amely az irodalmi közlés homogenizálhatatlan világát jellemzi. Ricoeur továbbra is kommunikációként gondolja el a metaforikus közlést, de ezt mint egyszerű információ-továbbítást tételezi. Azt gondolja, jelszerűség redukciójával megszabadulhat attól a nem-sajátságától, amely lehetetlenné teszi, hogy az irodalmi mű világát mint saját lehetőségeim világát érthessem meg. Ám ha a jelek világát redukáljuk is – amit valóban meg kell tennünk, mert a jelek világa csupán a felszíne, azaz absztrakciója, eldologiasult formája a nyelvhasználat működésének – a jelölés, értelemképződés majdnem-testi közössége továbbra is hatályban marad. A testi nyelv passzív intencionalitása redukálhatatlan, ha redukálnánk csak újabb absztrakciós tettet követnénk el. Ha valóban hűek akarunk maradni az irodalmi közléshez, akkor a redukción egy bizonyos értelemben gyengítenünk kell, azaz nem szabad az absztrakció síkjára emelnünk. Az irodalmi közlés fenomenáját különböző intencionális aktusok egységében kell látnunk, amelyek egyaránt konstitutív részei az irodalmi nyelvnek. A nehézség abból adódik, hogy ez az egység egy bizonyos a priori módon, azaz „mindig már” felbontja magát, mert az idegenként elismert másikkal soha nem integrálható, soha meg nem testesülő részét képezi minden megtestesült fenomenájának.

4. Paul de Man nyelvfenomenológiája

Ricoeurnek az irodalmi közlésről alkotott elmélete után vizsgáljunk most meg egy másik elméletet, amely ahhoz hasonlóan a konstitúció alapját a nyelvbe helyezve megpróbálja fenntartani a jelentésadás intencionális elméletét. Paul de Man korai írásai olyan fenomenológiai elképzelésként értelmezhetők, amelyek a sartre-i képzeletbeli (imaginárius) problémáját próbálja átfogalmazni. De Man számára a képalkotás nem egy imaginárius tudati világ kialakulásához vezet, hanem olyan nyelvi fenoménként jelenik meg, ahol a fenomén – kilépve a tudat és a szemlélet evidenciájának terepéről elveszti eredendően biztosított identitását, és meghasonlottá válik (a szemléleti betöltődés ugyanis mindig ha nem is egy apodiktikus, de legalábbis egy adekvát evidencia felé halad, ám az a szókép, amelyről de Man beszél éppenhogy kizárja bármiféle adekvát evidencia létrejöttét, sőt magát az evidenciát). Ez a meghasonlottsága egy alapvető inkomposszibilitást is hordoz, ezért élesen szemben áll Ricoeur elméletével, aki számára az imaginárius másik világ lehetőségként volt adott. Ezért a de Mani nyelvfenomén egy lépéssel közelebb visz minket saját célunk eléréséhez: olyan nyelvfenomenológia kidolgozásához, amely az idegent idegenként tartja meg.

A céljainkhoz igazodó interpretáció közben Paul de Man sokrétű és korántsem egy szálra felfűzhető munkásságának elemzéséhez egy olyan kulcsot próbálunk tehát adni, amely megnyithat egy értelmezési útvonalat, melynek járatlansága nem csupán a hazai, hanem az angolszász szakirodalomban is feltűnő. Ez a kulcs a *Rhetoric of Romanticism*²²⁵ első írásként megjelent *Intentional Structure of the Romantic Image*. Ez a szöveg eredetileg 1960-ban jelent meg *Structure intentionnelle de l'image romantique* címmel a *Revue internationale de philosophie*-ben, a szerző 1968-as fordítása 1970-ben jelent meg angolul.²²⁶ Az évszámok fontossága abban mutatkozik meg, hogy noha ez egy korainak mondható de Man munka, az angol fordítás már a yale-i dekonstruktív iskola megalakulása után készült. És valóban ez az írás nagyban hordozza azokat a jegyeket, melyekre azt mondhatnánk,

²²⁵Paul de Man: *Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia Univ. Press, 1984.

²²⁶Uo. 321.

inkább közelítik a fenomenológiához, mint a dekonstrukcióhoz. Valójában azonban a kérdés nem ilyen egyszerű. Már az eddigiek során is láttuk, hogy kimutatható, a dekonstrukció és a fenomenológia között korántsem húzható olyan egyértelmű és éles határ, mint ahogyan azt általában kijelölni szokták.

Paul de Man nem túlságosan merész vállalkozás a fenomenológiával kapcsolatba hozni. Részletesen kimutatták már, hogy milyen mély kapcsolatok fűzték ehhez a filozófiai irányzathoz.²²⁷ Ami azonban minket érdekel, az nem egyszerű hatástörténet, hanem de Man gondolatainak olyan kontextualizálása, amely saját problémánk szempontjából – az irodalmi nyelv fenomenológiájának szempontjából – bír jelentőséggel. Paul de Man talán mindenkinél korábban vetette fel egy olyan irodalomfenomenológia lehetőségét, amely kilép a hagyományos tudatfenomenológia keretei közül. Ha a tematikus kritika Sartre-ot követte akkor, amikor az képzelt irodalmi világban valamiféle totalitást látott a világ fragmentáltságához képest, akkor azt kell látnunk, hogy Paul de Man gyökeresen eltérő fenomenológiát dolgoz ki. Az imaginárius világtotalitás annak az irodalmi és bölcséleti hagyománynak az örököse, amely az intencionalitást az alkotó (író) aktivitásában határozza meg, azaz a kifejezés elméletének. Az írás így olyan intencionális aktus, amely képes egy teljes világot állítani. Olyan intencionális aktus, ahol noézis a noetikus tárgyat mint nem reálisat (azaz nem esetlegeset) állítva létrehozza azt ideális képzelt totalitást, amelyet irodalmi műalkotásnak nevezünk. Az olvasó szerepe ebben az esetben nem több, mint ennek a lakatlan, de gondosan berendezett világnak a belakása. Az olvasás olyan aktus lesz, amelynek adottja a képzelt világ. Ezt a felfogást a számunkra fontos időpontban, 1960-ban, még nem kritizálták olyan mértékben, mint egy pár év múlva, de mindenképpen voltak már olyan gondolatok, amelyek rávilágítottak problematikuságára. Ami azonban lényeges, az az, hogy Paul de Man nem abban az irányban látszik kilépni ebből a hagyományból, mint a későbbi strukturalizmus. Az a felelet, amelyet de Man ad a hagyományos fenomenológia szólítására, lényegében előlegzi egész pályáját, és annak a kettős polémiaának az alapja, melyet egyfelől a hagyományos tudat-fenomenológiával, másfelől a formalista-strukturalista poétikákkal folytat. Pontosan ez a kritikus döntés az, amelyet í vizsgálni igyekszünk.

²²⁷ Lásd például: Lindsay Waters, „Introduction. Paul de Man: Life and Works” in Paul de Man, *Critical Writings*, 1953–1978. szerk. L. Waters. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press., 1989. különösen xlv skk.

A legfontosabb különbség, ami a hagyományos fenomenológiával első pillanatban szembehelyezi de Man fenomenológiáját, az írás címe: *Structure intentionnelle de l'image romantique*. „A romantikus kép intencionális struktúrája”: ez a cím meglehetősen szokatlan egy olyan irodalomszemléleti keretben, ahol az irodalomkritika feladatát a tudatra való reflexióban jelölik meg. Az intencionalitás Husserl (vagy méginkább Brentano) óta a tudat jellemzője,²²⁸ és az irodalom esetében ez csupán egy tágabb filozófiai (fenomenológiai) vizsgálódás által meghatározott intencionalitás (a Sartre által vázolt képalkotó [*imageant*] intencionalitás) speciese lehet. A különbség tehát e cím egyetlen szavában ragadható meg: *image*. Ugyanis a cím kontextusából és magából a cikkből világosan kiderül, hogy de Man itt az *image* szót a „trópus”, azaz szókép értelmében használja. E különbség kontextusa pedig akkor válik világossá, ha tudjuk, hogy Sartre *Imaginaire* című könyvének első fejezetének címe: *Structure intentionnelle de l'image*, ahol az „image” kifejezés a mentális képet jelöli. Az *image* poliszémiája tehát egy igen figyelemre méltó mozgást indít be. Egyrészt valami egészen új elemet vezet be a diskurzushoz, nevezetesen a nyelvi képet – azt amit magyarul meglepő pontossággal nevezhetünk szóképnek –, másrészt azonban rögtön vissza is utalja ezt az újítást a fenomenológia hagyományába. Amikor tehát de Man a „romantikus kép”-et helyezi a tudat helyére, akkor egy látszólag kis változtatással a vizsgálódások lényegét írja át. A fenomént ugyanis a (képzetalkotó) tudat totális és ideális színteréről a nyelv esetlegességének valóságába helyezi.

David K. Heckerl egy irodalmi fenomenológiáról szóló konferencián tartott előadásában olyan lényegi kérdésekre hívta fel a figyelmet, amelyek alapvetőnek mutatkoznak egész további munkánk számára.²²⁹ Itt azt mutatja ki, hogy de Man azok a

²²⁸Legalábbis a tematikus iskola recepciójában. A *Logische Untersuchungen* a jelölentés és referencia elméletének sokkal összetettebb formáját dolgozta ki, ahol azok különböző intencionális aktusok összességében adódnak. Ám a szemlélet és ezzel a tudati aktusok elsődlegessége nem kérdőjeleződött meg.

²²⁹Lásd: David K. Heckerl, „Paul de Man and the Question of ‚Domination Free’ Allegory” in M. Kronegger és A.-T. Tymienicka szerk. *Allegory, Old and New*, Dordrecht, Boston, London, Kluwer, 1994. Érdemes itt közölni a cikk első lábjegyzetét, ami egész írásomra tekintettel tartogat tanulságokat: „Those readers convinced of de Man's canonical status as »deconstructive« critic will undoubtedly condemn as ludicrous and heretical my account of de Man as an *ontological realist*. My reply to this objection is that some recent commentary on poststructuralist thought has stressed significant differences between de Man and Jacques Derrida, and that the basis of these differences lies, as Richard Rorty has observed, in de Man's serious commitment to a *phenomenological ontology*...” 148–149. (Saját kiemeléseim) Heckerl itt Rorty egy cikkére hivatkozik („The Pragmatist Progress” in *Interpretation and Overinterpretation*, Stefan Collini [szerk.],

kijelentései, amelyek az intencionális (poétikai) és a természeti tárgyak között vannak, Roman Ingarden hasonló megkülönböztetésén alapulnak. Ezek szerint az ember alkotta tárgyak más (ontológiai) státusba kerülnek, mint a természetiek. Ez a különbségtétel de Mannak még azokban a szövegeiben is fennmarad, amelyek már nem tartanak fenn explicit kapcsolatokat a fenomenológia hagyományával. Számunkra azok az észrevételek, amelyeket Heckerl de Man elméletét illetően megfogalmazott később lehetőséget biztosítanak de Man elképzelésének határozott kritikájára. Az a fajta ontológiai realizmus, amely Ingardenen keresztül válik e „retorikai elemzés” részévé számunkra messzemenően tarthatatlannak tűnik. Mindezek a kérdések szoros kapcsolatban állnak azokkal a problémákkal, amelyeket fentebb, Ricoeur metafora-elmélete kapcsán már kifejtettünk, miszerint a nyelv és világ de Man által tételezett szigorú szétváltsága (és ezzel együtt az areferencialitás tézise) az irodalmi nyelv fenomenológiája által semmi esetre sem igazolható. Éppen ellenkezőleg: e fenomenológiának azokat a vonatkozásokat, aktív és passzív intencionalitástípusokat kell tárgyává tennie, amelyek egyáltalán a világot konstituálják, tehát a világot mint intencionális tevékenység eredményét. Azonban e bírálat kifejtése előtt sokkal mélyebben fel kell tárunk a korai de Man gondolkodásának azokat a kategóriáit, amelyek számunkra hatásosnak bizonyulnak.

A de Man által bevezetett nyelvfеноменológia tehát a retorikai figurák, a szóképek intencionális struktúráját vizsgálja. Ebben az értelemben nyilvánvaló homológia fedezhető fel Sartre képzeletbelije és de Man trópusai között. De Man számára ugyanúgy viszonyként írható le a szókép, mint Sartre számára a kép, de míg az utóbbi esetben a szubjektum kitüntetettsége miatt ez a viszony az én és a(z) irreális világ viszonya, addig de Mannál a nyelv és a (reális) világ viszonya. A „romantikus kép intencionális struktúrája” esetében a romantikus hasonlat, melyhez de Man Hölderlin *Brot und Wein* című versének egy híres hasonlatát használja fel, ahol Hölderlin szóképe a szavakat virágokhoz hasonlítja. Érdemes talán ezt a részt részletesen és hosszabban idézni, hogy bemutatassuk a de Man nyelvét meghatározó alapvető fenomenológiai fogalomrendszert, mely ebben az írásában még meglehetősen tisztasággal áll előttünk; Hölderlin versének két sorával kezdve:

Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1992). A kiemelt részek meglehetősen pontossággal nevezik meg de Man elméletének azokat az elemeit, amelyeket itt elemzünk.

...nun aber nennt er sein Liebstes,
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.
(„Brot und Wein,” stanza 5)

Önmagában véve ez a részlet nem szükségszerűen a képről szól. Hölderlin szavakról („Worte”) beszél, és nem képekről („Bilder”). De a sorok maguk tartalmazzák a virág képét a metaforikus struktúrák legegyszerűbb és leginkább kifejtett formájában, mint a *wie* kötőszóval bevezetett tiszta hasonlatot.²³⁰

De Man e két hölderlini sornak adja a következőkben elemzését és itt láthatjuk, hogy a választást elhatárolja a téma (a tárgy) regulatív szerepétől, számára nem a kép tárgya (a szavak), hanem struktúrája lesz elsősorban lényeges.

Hogy azok a szavak, amelyekre [Hölderlin] utal nem a hétköznapi beszéd szavai világos az igéből: teremődnek [*originate*] (*entstehn*) a mindennapi használatban a szavak cserélődnek, különböző feladatok ellátására állítatnak, de nem váránk tőlük, hogy újként teremődjenek, azt szeretnénk, hogy lehetőség szerint minél jólismertebbek, minél „közönségesebbek” legyenek, hogy biztosítsák, hogy elérjük azt, amit el akarunk érni.²³¹

A dekonstrukcióról kialakított klisékben hívő olvasó ezen a ponton már gyanakodni kezdhet: vajon mit is jelent ez a metafizikus oppozícióra emlékeztető megkülönböztetés mindennapi (*ordinary*) és poétikus beszéd között? Vajon a mindennapi beszéd nem ugyanúgy poétikus? A következők csak megerősítik ezt a gyanakvást:

²³⁰ Taken by itself, this passage is not necessarily about the image: Hölderlin merely speaks of words („Worte”), not of images („Bilder”). But the lines themselves contain the image of the flower in the simplest and most explicit of all metaphorical structures, as a straightforward simile introduced by the conjunction *wie*. (2)

²³¹ That the words referred to are not those of ordinary speech is clear from the verb: to originate („entstehn”). In everyday use words are exchanged and put to variety of tasks, but they are not supposed to originate anew; on the contrary, one wants them to be as well known, as „common” as possible, to make certain, that they will obtain for us what we want to obtain. (2-3)

Jól megalapozott jelekként használjuk őket, annak biztosítására, hogy valamit úgy ismerjünk föl [*recognise*], mint ahogyan azelőtt; és az újra felismerés [*re-cognition*] kizárja a tiszta teremtdést. de a poetikus nyelvben a szavakat nem jelekként használjuk, még csak nem is nevekként, hanem azért, hogy megnevezzünk...²³²

Itt már teljesen világos, hogy a beszéd úgynevezett poetikus használata abban különbözik a mindennapitól, hogy a jelentéstulajdonító aktus karakterével bír, ami megfelel annak, ahogy Husserl az intencionalitást jellemezte, vagy ahogy a fentebb idézett Heckerl-cikk is utal rá, ahogy Ingarden az esztétikai tárgyat leírta. Azzal se nyugtathatjuk meg a dekonstrukció híveit (egy korlátozott mértékig magamat is ideszámítva), hogy de Man később a tanulmány folyamán dekonstruálná ezt az álláspontot. Valójában a későbbi dekonstrukció inkább ezen a megkülönböztetésen alapul, ahogy oly sok más esetben is a szerzőnél. Sokatmondó a „re-cognition” kifejezés használata. A re-kogníció az újramegjelenítés, a cogito husserli elképzelésével teljes mértékben konformitásban van: az újramegjelenítés által valami mint önmagával identikus jelenik meg, nem pedig mint az ismétlésben mindig csupán viszonylagosként megjelenő, ahogy azt Derrida gondolja.²³³ A „jel” (*sign*) szó ugyanígy az önmagával identikust és nem a diakritikust, a radikálisan kontextusfüggőt jelenti.

Az „entstehn” szó egy másik fundamentális megkülönböztetés számára is alapot nyújt. A hasonlat két terminusát nem identikusnak mondja egymással (szó = virág), nem is általános létmódjában analóg (a szó olyan, mint a virág), hanem kifejezetten abban a módban, ahogyan teremtdők (a szó mint virág teremtdődik). A két terminus közti hasonlóság nem lényegükben (identitásukban) lakozik, vagy kinézetükben (analógia), hanem abban a módban ahogyan mindketten teremtdőnek.²³⁴

²³² They are used as established signs to confirm that something is recognized as being the same as before; and re-cognition exclude pure origination. But in poetic language words are not used as signs, not even as names, but in order to name...

²³³ In: *La voix et le phénomène* 54. skk.

²³⁴ The word „entstehn” establishes another fundamental distinction. The two terms of the simile are not said to be identical with each other (word = the flower), nor analogous in their general mode of being (the word is like a flower), but specifically in the way they originate (the word originates like the flower). The similarity

A fenomenológia nyelvén ezt a megkötést úgy tehetnénk meg, hogy nem a noematikus (tárgyi), hanem a noézis (tárgy konstituáló aktusbeli) komponense meghatározó e hasonlat esetében. Ezt a megkülönböztetést egyébként ily módon néven is nevezi az *Allegories of Reading* egyik írásában (*Reading*) aholis az allegória kapcsán „allegorémá”-ról és „allegorézis”-ről beszél. (Erre az írásra később még egyébként is ki kell térnünk, hiszen meglehetősen érdekes kontextusban kerül elő ott e két kifejezés.)

A kép lényegileg kinetikus folyamat: nem marad meg egy statikus állapotban, ahol a két kijelentés elválasztható, majd újra egyesíthető az analízis segítségével; a hasonlat első kifejezésének (itt „szavak”) nincs önálló egzisztenciája, poetikusan szólva, amely megelőlegezné a metaforikus kijelentést. A kijelentéssel teremtdődik, a virág-kép által sugallt módon, és létmódja azáltal meghatározott, ahogyan teremtdődik.²³⁵

Az írás következő részében éppen ez az eredetiség – amellyel a hasonlat meghatározza „első kifejezését” (ti. a hasonlítottat, de Man talán nem véletlenül nem használja itt a különböző hagyományok megnevezéseit) – az, ami dekonstruálódik, de ez a dekonstrukció egyrészt nem érinti az általános szerkezetet, másrészt az írásnak e pontján még nincs jogunk megkérdőjeleznünk a kép leírását. Látnunk kell tehát, hogy fenomenológiai szempontból ezen a ponton értünk el a szókép legfontosabb jellegzetességeihez. Az ugyanis, hogy „a kép lényegileg kinetikus folyamat”, nem jelent valami időbeli folyamatot, vagy a kép „mozgalmasságát”. Egyszerűen csak azt jelenti, hogy a hasonlat két kifejezését nem tudjuk önmagában szemlélni, ugyanis a hasonlat aktus. „Originálisan adó aktus” írja erről Husserl, amit nem előz meg semmi (*has no independent existence*). Husserl az *Ideenben* az empirizmusról állítja, hogy az csak egyfajta originálisan adó aktust ismer: az empirikus tapasztalatot. Azaz számára az adottság csupán empirikus keretben értelmezhető. Ezzel szemben számára létezik más originális adó aktus is, amely a nem-empirikus

between the two terms does not reside in their essence (identity), or in their appearance (analogy), but in the manner in which both originate. (3)

²³⁵ The image is essentially a kinetic process: it does not dwell in a static state where the two terms could be separated and reunited by analysis; the first term of the simile (here, „words”) has no independent existence, poetically speaking, prior to the metaphorical statement. It originates with the statement, in the manner suggested by the flower image, and its way of being is determined by the manner in which it originates. (3)

adottság módokat konstituálja. Világos, hogy de Man a metaforát szintén egy originálisan adó aktusként kezeli, amelyet azonban se empirikusként, se nem-empirikusként nem definiálhatunk (státusza valahol ott található, ahol Ingarden kereste: a reális és ideális aktusok *között*). Egyelőre csupán annyit jegyzünk meg, hogy a metafora éppen olyan jellemzőket mutat, mint Husserl számára az intencionalitás általános szerkezete: originálisan adó aktus, azaz tárgykonstitúció abban az értelemben, hogy a noézis a noémát egy eredeti (transzcendentális) aktusban határozza meg. Itt tehát az első kifejezést (*here*, „words”) nevezhetjük noémának, és a „virág-kép”-et (*flower image*) noézisnek.

A metafora nem két entitásnak vagy élménynek többé-kevésbé szabad összekapcsolása, hanem egyetlen és partikuláris élmény: a teremtdésé.²³⁶

A metafora egy élmény, nem pedig két külön entitás összekapcsolása. Éppen úgy, ahogy a fenomen egy élmény nem pedig a tudat és a világ kapcsolata. Ez az élmény tehát teljesen originálisan konstituálja saját világát. A metaforikus világ nem egy, a való világhoz képest másodlagos pszeudo-világ lesz, hanem saját léttel bíró univerzum.

Mégiscsak van azonban valami probléma ezzel az eredeti világteremtéssel, és itt érhetjük tetten a de Man által művelt dekonstrukció mozgását, amely olyannyira eltér a derridaitól, és mégis ugyanúgy egy totalizáció ellenében működik.

Hogyan teremtdnek a virágok? (...) Azon, hogy természti tárgyakként hívjuk őket azt értjük, hogy eredetüket [*origin*] saját létükön kívül semmi sem determinálja. Nem úgy mint a szavak, amelyek úgy teremtdnek [*originates*] mint valami más („mint virágok”), a virágok úgy teremtdnek, mint saját maguk: szó szerint azok, amik, definiálhatóak a metafora segítségével nélkül. Ebből következik, mivel a poetikus szó intenciója az, hogy úgy teremtdjön mint a virág, hogy minden metafora eltörlésére törekszik arra, hogy teljesen szó szerintivé váljon. ... Teljesen világos, ölderlin saját szavaiból, hogy a szavak nem teremtdnek úgy mint a virágok. Szükségük van arra, hogy eredetüket egy másik entitásban találják meg...

Hölderlin állítása tökéletes definíciója annak, amit természti képnek nevezünk: a szó, amely

²³⁶ The metaphor is not a combination of two entities or experiences more or less deliberately linked together, but one single and particular experience: that of origination. (4)

kinyilvánja vágyát az epifániára szükségszerűen elvétí azt, hogy epifánia lehessen, mert az tiszta teremtődés volna²³⁷

A természeti kép törekszik arra, hogy maga is természetté váljon, hogy természeti léttel bírjon ne pedig csak kulturálissal, hogy egy totalitást hozzon létre az epifánia segítségével, de ez a kísérlet eleve kudarcra van ítélve éppen azok miatt az eszközök (a nyelv) miatt, amit igénybe vesz. Láthatjuk, hogy a dekonstrukció itt éppen arra az oppozícióra támaszkodik, amelyet Derrida a legelsők között próbált dekonstruálni: a kultúra és a természet szembenállására.²³⁸ Természetesen mondhatnánk azt, hogy ez a szöveg Derrida „felbukkanása” előtt keletkezett, azonban ez az oppozíció, ahogy Heckerl írásából is kitűnik, az egész életpályát meghatározta.

Ennek a dekonstrukciónak a célja minden esetben a metaforikus alapmeghatározottságú figuratív szövegek dekonstruálása. A metafora, és ennek legkifejlettebb formája a szimbólum, mindenhol a totalitással áll kapcsolatban, pontosabban a totalitás elérésére törekszik. A metafora intencionális struktúrája ugyanis – ahogy fentebb is láttuk – immanens eredetiséggel hoz létre szükségszerű kapcsolatot a nyelv és a világ között. De Man szerint azonban minden esetben kimutatható, hogy ez a látszólagos szükségszerűség csupán esetlegességekre (a metonímia véletlenszerű kapcsolatára, vagy az allegória kulturális esetlegességére) támaszkodik.

Ha az allegóriát vizsgáljuk részletesebben, akkor a legfontosabb szöveg ehhez önként adódik: a *Blindness and Insight*ban megjelent *A temporalitás retorikája*, melynek első része

²³⁷ How do flowers originate? (...) By calling them natural objects, we mean that their origin is determined by nothing but their own being. (...) Unlike words, which originate like something else („like flowers”), flowers originate like themselves: they are literary what they are, definable without the assistance of metaphor. It would follow then since the intent of the poetic word is to originate like the flower, that it strives to banish all metaphor, to become entirely literal. (Paul de Man kiemelése) (4) (...) It is clear that, in Hölderlin's own line, the words do not originate like flowers. They need to find the mode of their beginning in another entity...

Hölderlin's statement is a perfect definition what we call natural image: the word that designates a desire for epiphany but necessarily fails to be an epiphany, because it is pure origination. (Paul de Man kiemelése) (6)

²³⁸ Hasonló problémákat fogalmaz meg Dirk De Schutter ezen írással kapcsolatban, de mivel ő eleve Heideggerrel hasonlítva össze elfogadja annak filozófiai előfeltevéseit, már abban is problémát lát, hogy a hölderlini két sort de Man hasonlatnak veszi (Heidegger szerint nem az). („Words Like Stones” in *(Dis)continuities. Essays on Paul de Man*, L. Herman, K. Humbeek és G. Lernout [szerk.], Amsterdam, Antwerpen, Rodopi, Restant, 1989.) De Schutter megállapításai szerintem szintén visszavezethetők erre a fundamentális megkülönböztetésre.

az allegóriának van szentelve. A másik szöveg, amit ehhez a vizsgálathoz választottam az *Allegories of Reading* Proust-fejezeteként megjelent *Az olvasás*.²³⁹

A temporalitás retorikája szándéka szerint történeti destrukció, a szó heideggeri értelmében:

Az egyik fő nehézség, mely továbbra is akadályozza ezeket a vizsgáldásokat, abból ered, hogy a retorikai fogalmakhoz olyan értékítéleteket kapcsolunk, melyek elmoszák [*blur*] a különbségeket és elfedik [*hide*] a tényleges struktúrákat. Használatuk az esetek többségében olyan feltevések szabják meg, melyek eredete a romantikus korszakra, vagy még korábbra nyúlik vissza; ezért az intencionális retorika rendszeresebb vizsgálatát a fogalmak történeti tisztázásának kell megelőznie. (5–6)

Ez a munkaterv meglehetősen hasonlít Heideggernek a *Lét és időben* vázolt módszerére, a történeti és fenomenológiai analízis egymást követő és kiegészítő mozgására.²⁴⁰ Ez a destrukció jelen esetben az allegória eredeti értelmét a szimbólum felsőbbrendűségét hirdető elmélet és gyakorlat elfedő rétegei alól kell napvilágra hozza. Ugyanis a „szimbólum legfőbb vonzerejét épp a totalitás végtelenségére való utalás adja, szemben az allegóriával, mely egy konkrét jelentésre utaló jel, s ily módon megfektetésével ki is merül sugalmazó ereje.” De Man számára természetesen gyanús ez a totalitás (egy késői írásában a szimbolikus totalitást egyenesen az ideológiával azonosítja),²⁴¹ másrészt viszont saját allegória-fenoménje más intencionális struktúrával rendelkezik, mint az itt vázolt, amely a cikkben, mint a felvilágosodás lapos racionalizmusának képviselője jelenik meg.

Ha azonban ebben az esetben sem a történeti destrukcióra (amely legalább annyira gyanús, mint Heidegger esetében) fordítunk figyelmet, hanem a fenomenológiai leírásra, akkor az allegóriáról olyan strukturális jellemzőket tudhatunk meg, hogy „az allegória ... a valóságos és a nyelvben megjelenő világ szétváltságára utal...” (9); valamint

²³⁹ In *Kép, fenomen, valóság*, Bacsó B. (szerk.) Budapest, Kijárat, 1997. 321–337. ford. Gács Anna.

²⁴⁰ Martin Heidegger, *Lét és idő*, 6. és 7. §§ 111. skk.

²⁴¹ *Rhetoric of Romanticism* 242. Itt Nietzsche kapcsán kerül elő egy bonyolult argumentáció keretében, amit itt nem lehet feladatomból reprodukálni.

A szimbólum világában a kép egybeeshet a valósággal, mivel a valóság és annak reprezentációja létében nem, csupán kiterjedésében tér el egymástól: viszonyuk olyan, mint egy kategória-sor és egyik elemének viszonya. Kapcsolódásuk szimultán jellegű, valójában azonban térbeli természetű, s az idő pusztán esetleges szerepet játszik benne, ezzel szemben az allegória világában az idő eredendően konstitutív kategória. (31)

Azt kell mondanunk, hogy a címben is jelzett temporalitás, noha az allegória legalapvetőbb jellegzetességének tünteti fel magát, valójában egy sokkal alapvetőbb dichotómiára épül: a való világ és annak reprezentációja közti különbségre. Még akkor is, ha a „valóság”-ot csupán fenomenológiailag (azaz a tudat számára immanensként) értjük (egyébként de Man nem így értette), ez a megközelítés még az *Ideen* Husserljéhez képest is archaikusnak tűnik. Azaz a szimbolikus formák „dekonstrukciója” egy olyan szembeállításra épül, amely teljességgel idegen a derridai dekonstrukciótól.

Az allegóriát vizsgálva most már rátérhetünk azokra a gondolatokra, amelyeket leggyakrabban szoktak de Mannel összekapcsolni: az olvasásra. Az *Allegories of Reading* már címében összekapcsolja e két terminust, és legnyilvánvalóbban a Reading (Proust) fejezet tárgyalja a kérdést. Ez a fejezet Proust olvasás-trópusairól szól. Elemzésének tárgya – ahogy de Man jellemzi „legnaivabb módon” – az olvasásról szóló szakasz az *A la recherche du temps perdu* első könyvében. A naivitást a következőképpen magyarázza:

A kérdés éppen az, vajon egy irodalmi szöveg arról szól-e, amit leír, megjelenít, vagy állít. Amennyiben – még egy ideális olvasás végtelen távolságából is – az olvasott jelentésnek szükségszerűen egybe kell esnie az állított [*stated*] jelentéssel, akkor ugye nincs valódi probléma. ... De ha az olvasás valóban problematikus, ha az állított jelentés és ennek megértése között a konvergencia hiányát lehet sejteni, akkor a regény azon részei, melyek betű szerint az olvasást jelenítik meg, nem tarthatnak számot semmiféle előjogra. (321) (Paul de Man kiemelése)²⁴²

²⁴² A magyar fordításban a *stated* kifejezést „kinyilvánított”-nak fordították. Ez a fordítás nem csak azért problematikus, mert nem konzekvens a szöveg során, hanem mert elvész az angolban meglévő pozicionáló konnotáció. Talán nem járok messze az igazságtól, ha azt állítom, hogy az angol kifejezés a francia *posé*

Ez a kritika teljesen egyértelműen a tematikus kritika tudat-fenomenológiájának van címezve. Akkor, amikor a tudat-fenomenológia az esztétikai alkotásokban a képzőművészeti tudat munkáját látta és kereste, akkor az olvasás egyszerűen csak a tudati aktus minél teljesebb feltárása maradt. Az, hogy a szöveg a tudat számára nem evidensen önadott, ahogy az a fenomenológiában elvárt, hanem a megértés aktuális problematikája, azaz, hogy a szöveg (és egyáltalában a nyelv) esetében egy olyan exterioritással állunk szemben, amely lényegileg különbözik a képzelet „evidens adottságától”²⁴³, elkerülte ezen kritikusok figyelmét. Ez az exterioritás radikálisan kiragadja a nyelvet a képzeletbeli univerzum ideális teljességéből, és a nyelv viszonylagosságába veti. A további elemzést ebben az esetben szintén annak kimutatása mozgatja, hogy az önmagát metaforikusnak feltüntető narratíva valójában a metonímia csupán esetleges kapcsolataira épül. Láthatjuk, hogy ezen a ponton kerül de Man a legközelebb a kifejezés kritikusaihoz, és elsősorban Derridához. És ugyanúgy, ahogy Derridánál elmondtuk, elmondhatjuk Paul de Mannál is: a tudatfenomenológia evidenciájának (a kifejezés és a zsemlélet evidenciájának egyaránt) a kritikája nem válik a transzcendentális nézőpont kritikájává. A nyelvfenomenológia nem az empirizmus irányába tett lépést jelent, hanem az evidens önadottság, a fenomén abszolútumának²⁴⁴ kritikáját.

Számunkra a legérdekesebb lépést de Man akkor teszi meg, amikor felveti, hogy vajon olvasható-e a regény saját maga lebontásának allegorikus elbeszéléseként (mivel ez vezet el magának a fenoménnek a dekonstrukciójáig, az allegorézis és allegoréma fogalompárjáig). (333) A szöveg valójában így válik az „olvasás allegóriájá”-vá. „Ha az egyik olvasatot igaznak kiáltjuk ki, mindig lehet majd rombolni a másik segítségével; ha hamisnak mondjuk, mindig lehet majd bizonyítani, hogy saját tévút voltának igazságát állítja.” (336) Azaz mivel az allegória „szó szerinti” és „tulajdonképpen” [*proper*] jelentése egymás ellen mindig kijátszható, az olvasás allegóriája egy soha el nem dönthető

megfelelője, amelynek oly fontos fenomenológiai jelentősége van. Egyébként is jellemző a fordításra a fenomenológiai szókincs redukálása, például az *intent* szónak a „szándék”-kal való fordítása (334), ami ugyan magyarázható, de elvész a husserli „intenció”-ra való utalás.

²⁴³ Husserl számára ez az evidens önadottság a „lélek magányos életében” saját magával folytatott beszéd az, ami az evidenciát hordozza. (Lásd Derrida, *La voix et le phénomène*, különösen a *Le vouloir-dire comme soliloque* című fejezet, 34. skk.) Derrida kritikája arra irányul, miszerint már ebben az esetben sem beszélhetünk evidenciáról, a másik ember és a temporalitás eleve viszonylagossá teszik a reprezentációt.

²⁴⁴ A nyelvfenomén fogalmát elsősorban azon a módon tudjuk megfogalmazni, hogy szembeállítjuk a fenomén Sartre általi definíciójával, azaz a „relatív abszolútum” fogalmával.

ambivalenciába (apóriába) kerül. Azt is látnunk kell azonban, hogy ebben az esetben – ugyanúgy, ahogy az eddigiekben – a dekonstrukció feltételez egy olyan különbségtevést, amely egy szó szerinti, azaz „valós”, „természetes” és egy tulajdonképpeni (valójában inkább „sajátlagosnak” kellene fordítani, ugyanis ezt az allegória saját maga alakítja ki, egy „intra-textuális” kódra támaszkodva), azaz „kulturális” (intra-textuális) jelentés között húzódik.

E viszony tisztázásához meg kell vizsgálnunk azt a szöveghelyet, ahol de Man explicite tesz utalást a fenomenológiára, és amely ezen elemzés számára a legfontosabb tanulságokat tartogatja.

A kapcsolat az allegória tulajdonképpeni és szó szerinti jelentése [meaning] között, melyeket nevezhetünk másképpen „allegorémának” és „allegorézisnek” (mint ahogy különbséget teszünk noéma és noézis között), nem pusztán a nem-egybeesés kapcsolata. (...) Szerkezeti és retorikai szempontból azonban csak az a fontos, hogy az allegorikus megjelenítés olyan jelentés felé vezet, mely olyannyira eltér a kezdeti jelentéstől, hogy ki is zárja annak megtestesülését. (335)

Ez a pár sor meglehetősen rejtélyesnek tűnik. Husserl a fenomént úgy írta le, mint a noézisnek (a tudati intencionális aktusnak) és a noémának (az intencionális aktus immanens tárgyának) az egységét.²⁴⁵ Ebben a keretben első pillanatban nem is tudjuk értelmezni a de Man által leírtakat, hiszen két jelentésről beszél, holott a noézisnek egyáltalán nincs jelentése, pontosabban csak egy van, és az a noéma. Azonban láthattuk, hogy a metafora esetében működőképesnek bizonyult a noéma-noézis felbontás: a metafora (intenciója szerint) egy noetikus aktus által eredendő módon határozza meg tárgyát, a trópus noematikus pólusát. Ismét a fenti példára hivatkozva a noéma („Worte”) teljesen eredeti módon határozódik meg a „wie Blumen entstehen” noetikus szerkezet által: a trópus átírja a noéma

²⁴⁵ Husserl az *Ideen* I.-ben tárgyalja részletesen a noetikus-noematikus korrelációt. Azonban ezek az elemzések olyannyira részletekbe menőek (összefoglalását lásd pl. Mezei Balázs, *Zárójelbe tett isten*, Budapest, Osiris, 1997. 122–124.), amelyek messze meghaladják azt az általános tárgyalást, ahogyan de Man kezeli őket. A francia fenomenológiában valószínűleg inkább a *Karteziánus elmélkedések* egyszerűbb megfogalmazásai voltak ismereteseek, mivel ez a mű már 1931-ben megjelent franciául (jóval a német kiadása előtt). Noha semmi okunk feltételezni, hogy de Man nem olvasta az *Ideen*-t, láthatólag sehol nem tartotta fontosnak ezeket a részletes elemzéseket követni.

jelentését. A különbség tehát éppen itt van: az allegória esetében a noézis nem abszolút módon, nem eredendően és nem immanensen határozza meg a noémát. Az allegóriát ugyanis lehet szó szerint olvasni (azaz magának a noetikus aktusnak tulajdonítani jelentést), míg a metaforát (legalábbis intenciója szerint) nem, hiszen akkor már nem mint metaforát, hanem mint metonímiát olvassuk.

Jól értsük ezt a különbséget: míg Husserl számára a nyelvi jelölés több intencionális aktus (jelentés-intenció és annak szemléleti betöltődése stb.) egységeként jelentkezik, addig a de Man által leírt allegória-fenomén egy intencionális aktus, amely egy különleges módon meg hasonlik. Ez a meg hasonlítás a következésképpen írható le: az allegória nem egyetlen jelentést céloz meg, tétel, hanem legalább kettőt. Ezek közül az egyik a másik hordozója, de amikor az egyik jelen van, a másik nem lehet jelen, nem fenomenalizálódhat. Azonban noha jelen nincsen, a távolból mindig ott kísérti a jelenlévő jelentést. Nem mint annak horizontja, hanem mint vele együtt-jelen-nem-lévő illetve együtt-soha-fenomenalizódni-nem-képes. Úgy, mint e jelentés *másikja*: sem nem ellentéte, sem nem kiegészítője, hanem mint az ő számára csak idegenként feltűnő (és ebben a feltűnésében mindig már eltűnő) másik. Egy ilyen jelentést meddő lenne az evidencia síkjára emelni, mivel semmiféle szemléleti betöltődés nem töltheti be egyszerre a két jelentést, amely mindig egyszerre és egymást kizárva, azaz betölthetetlenül kerül szembe egymással. A husserli fenomenológia számára a megjelenő, az intencionális aktus tárgya mindig az aktusok sokaságában konstituálódó egység, és azok horizontja, regulatív eszméje. A betöltődés éppen egy olyan apodiktikus vagy adekvát (hiszen az empirikus szemléleti tárgyak esetében az apodikticitás soha nem érhető el) evidencia felé halad, amely a tárgyat mintegy maradéktalanul meghatározná. Azonban a nyelvfenomén esetében ez nem csupán empirikusan, hanem a priori lehetetlen.

Az allegorézis és az allegoréma tehát egy teljesen újfajta fenomén lehetőségét hordozza. Ez a fenomén soha nem lesz oly módon abszolút, mint a husserli, hiszen a nyelv exterioritásában intencionális struktúrája egészen más jellegzetességeket mutat, mint a tudat-fenomén immanens önadottsága. Ezért nagyon fontos, hogy az angol szövegben a „különbséget teszünk” kifejezés személytelen szerkezetben áll (as one distinguishes between

„noeme” and „noesis”),²⁴⁶ tehát inkább „különbséget szokás tenni”. Paul de Man ugyanis ha különbséget tett is noéma és noézis között, ezt a fogalompárt dekonstruálandónak tartotta, hiszen a metaforához, a szimbolikus totalitáshoz tartozik.

Ezen a ponton pedig visszatérhetünk ahhoz a kérdéshez, amely a nyelvfenomén kapcsán vetődött fel: mi a Paul de Man által megteremtett nyelvfenomén? Mi ennek a fenoménnek a lényege? Azt már első pillantásra kizárhatjuk, hogy azonos lenne a Husserl által leírtakkal. Ez a fenomén nem tehető „tisztá lényegszemlélet” tárgyává, hiszen éppen lényege folytán instabil, a fenomén egysége megragadhatatlan, ha megpróbáljuk megragadni mindig ott kísért másik jelentése. Noha mindig szükségszerűen ad jelentést a trópus, ez a jelentés azonnal fel is függesztődik. A fenomén tehát megmarad ebben az oszcillációban, megmarad az eldönthetetlenségben. Ha van valami, ami de Man Derridához (legalábbis a korai Derridához) hasonlítja, akkor ez az elhalasztódás az. De rögtön figyelmeztetnünk is kell: ez a fenomén továbbra is egyfajta „fenomenológiai platonizmus” fogja marad, egy olyan platoniozmusé, ahol az ideák világa mindig csak a nyelven keresztül szemlélhető, és ezért ki van téve az eldönthetetlenségnek, de mégiscsak ideális marad. De Man számára itt nem kérdőjeleződik meg, hogy létezhet-e az allegória a priori intencionális struktúráként, amely minden olvasás transzcendentális lehetőségfeltétele.

²⁴⁶ Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, London, Yale Univ. Press, 1979. 74.

5. A világtapasztalat kritikája

a. a fenomenológia mint kritikai filozófia

Husserl számára a fenomenológia „Kritik der mundanen Erfahrung” volt. De mit is kell értenünk a világtapasztalat kritikáján? A fenomenológia a valóság kritikája de a valóság fenomenológiai értelemben közel sem azonosítható a mindennapi világtapasztalattal, „mondén tapasztalattal”. Valóságon nem értünk mást, mint a fenomenológus számára fenoménként megjelenő világot. A fenomenológus számára soha nem a tények világa valóságos, soha nem az „empirikus valóság” az elsődleges. A fenomenológia éppen azért zárójelezi a tényvilágot, hogy annak valóságos alapját, konstitúciójának forrását tárhassa fel. E zárójelezés következtében „alakul át” a világ mint tényszerűségek világa világfenoménné, olyan megjelenővé, amely többé nem a tényszerűség absztrakciójában, hanem konstitúciójának élő összefüggésrendszerében létezik. A fenomenológus tekintete nem az empirikus itt és most tekintete, hanem a távollévővel, a kialakulóval, az elmúlttal és az elvártnál valamint a képzeletbelivel terhes tekintet. E tekintet a jelenlévőben a jelen-nem-lévő nyomait kutatja. Számára a valóság soha nem redukálható „arra ami van”. Éppen ellenkezőleg, ő azt, ami van redukálja arra amivé az lett, amivé az lehet, amivé az lehetne stb. A fenomenológiai redukció értelme nem a valóság elszegényítése, hanem éppenséggel az absztrakt itt és most valósággá gazdagítása.

Másrészt a valóság fenomenológiai fogalma – amellet, hogy nem az empirikus itt és most valósága – nem gondolható el ideális, egyszer és mindenkorra adott létezőként sem. A világ a fenomenológus számára mindig csupán *korrektúráként* adott, soha nem idealitásként. Husserl az *Erste Philosophie* második kötetében – megelőlegezve, de még elutasítva azt az utat, amit kései munkáiban követni fog – egyértelmű megfogalmazását adja annak, hogy a fenomenológia számára a világ éppannyira nem vezethető le egy ideális a priori struktúrából, mint az empirikus tényszerűségből. Husserl itt éppen a világnak az idealitástól való idegensége okán kénytelen azt elutasítani, mint kiindulópontot (és teszi meg helyében az ént

kiindulópontnak). A világkonstitúció Husserl szerint egy szükségszerű kettősségben adódik: egyrészt a világtapasztalat sohasem válhat apodiktikussá, másrészt azonban sohasem csupán tényvalóság.

„Minden érzékelésben maga az érzékelt válik tudottá, mindenkori térbeli dologisága annak testi önmagaságában, de oly módon, hogy az az maga nem teljes és egész, ezen testiségében (*Leibhaftigkeit*) nem minden vonatkozástartalom megragadott. De nem is valamiféle csupán kívülről megállapítandó tény, hanem minden érzékelés, amennyiben önmagában tapasztaló véls (*erfahrende Meinung ist*), rendelkezik egyrészt a vonatkozások által egy olyan tartalommal, amely benne tulajdonképpen és valóságosan önmagában megragadott módon tudott, például egy tulajdonképpeni módon látott dolog alkjának darabja a hozzátartozó jellemzőkkel, másrészt azonban az üres együttlélés (*Mitmeinung*) és elővéls (*Vormeinung*) tartalmával is, ami csak mint olyan tudott, mint ami először egy eljövendő és talán a játék szabadságában előálló tapasztalat előrehaladása során válik testi önadottsággá.”²⁴⁷

Az érzékelt tárgy – amelynek fenomenológiai megragadása Husserl számára a valóság konstitúciójának alapjának megragadását jelenti – megragadása e kettősség által adott a fenomenológus számára: soha nem ideális, abszolút, teljes és lezárt világként de nem is csupán empirikus ténytyszerűségként. Az érzékelt tárgyiség a priori rendelkezik olyan nyitott horizonttal, amelynek betöltődése ugyan a világtapasztalat végtelen közelítésében adott csupán, ám mint ilyen a transzcendentális fenomenológia vizsgálati körébe tartozik. A tapasztalati tárgyhoz lényegi módon járuló „együttlélt” tárgyiség – ami nem az élmény aktuális, hanem csupán potenciális tartalma – ezt a tárgyat oly módon nyitja meg a jelen nem lévő felé, ami kizárja azt, hogy egyszerű ténynek, itt és most megatapasztalható valóságnak tekintsük azt. Bármiféle világtapasztalat Husserl szerint „inadekvát érzékelés és az is marad; a lezárás egy érzékelés, egy teljesen tulajdonképpeni, a megelőzés, az együttlélés horizontja nélküli érzékelés formájában elgondolhatatlan.”²⁴⁸

²⁴⁷Husserl: *Erste Philosophie* II. 44.

²⁴⁸Uo. 45.

Természetesen Husserl számára létezik adekvát, mi több abszolút tapasztalat is. Erről soha nem mondott le, bármilyen radikális következtetésekre jutott is egyébként a világtapasztalat egyes összetevőit illetően. A *Krisis* életvilág-elemzése végső soron mégiscsak a transzcendentális fenomenológia apodiktikus tudományának megalapozásához vezet. Ami azonban számunkra sokkal érdekesebb, az a világtapasztalat fenti *kritikája*: a valóság mint világtapasztalat sem a tényszerűség, sem az idealitás által nem tűnik megragadhatónak. Struktúrája e kettő között mozog, azok csupán annak extrém pontjai, amelyeket az a nyitott horizont köt össze, amely az itt és most tényétől az általában vett világig, mint tapasztalataink ideális horizántjáig végtelen korrektúrában mozog. Ezért azt is mondhatnánk, hogy saját fenomenológiai gyakorlatunkban sokkal inkább kapcsolódunk a kritikus Husserlhez, mint a rendszeralkotóhoz. De ki állíthatja, hogy nem ez az autentikus Husserl? Vajon a filozófia állandó újrakezdése, a sok „Bevezetés a fenomenológiába” nem éppen azt mutatja, hogy Husserl maga is állandó kritikai tevékenységet folytatott, még saját korábbi írásait illetően is?

Ha ezt a kritikát tartjuk elsődlegesen követendőnek a fenomenológiai hagyományból, akkor mindenképpen fel kell hívnuink a figyelmet azokra a strukturális jegyekre, amelyek számunkra kiemelt fontosságot biztosítanak számára. Először is: az a „*Kritik der mundanen Erfahrung*”, amit az *Erste Philosophie* második kötetében Husserl kifejt jóval több, mint Descartes kritikájának az egyszerű megismétlése. Descartes a világtapasztalat kétes volta miatt fordult az éntapasztalat mint apodiktikus alap felé. Husserl azonban a világtapasztalat kétes voltából annak ideális határára következtet, mint e kétely *szükségyszerű* végpontjára, és csupán e határ *végtelen*, azaz *nem abszolút*²⁴⁹ volta miatt mond le annak apodiktikus kiindulópontként való meghatározásáról. Ez azt jelenti, hogy itt a kritika nem csupán az empirizmust illeti, amiért a világtapasztalatot egyrészről az itt és mostra egyszerűsíti, másrészről pedig ezt a tapasztalatot próbálja egy apodiktikus tudomány alapjává tenni, hanem Descartes-ot is, aki pedig túl gyorsan mondott le ezen világtapasztalatról. De azt se mondhatjuk, hogy a kritika által egyszerűen megszabadulhatnánk e tévedésektől. A filozófiai kritika értelme már Kant „transzcendentális dialektikájában” pontosan azáltal különbözik a

²⁴⁹Lásd Uo. 31. §

csupán logikai kritikától, hogy „a transzcendentális látszat [szemben a logikai hibával] még akkor sem oszlik el, ha már fölfedeztük és a transzcendentális kritika segítségével világosan beláttuk semmis voltát...”²⁵⁰ A „világtapasztalat kritikája” mind a világ ténszerűsítését mind a annak racionalizálását elutasítja, miközben azonban azt is állítja, hogy ezek szükségszerűen megjelenő pólusai magának a világtapasztalatnak.²⁵¹ Nem egyszerű elutasításról van tehát itt szó, hanem tulajdonképpen kritikáról: a kritika megnevezi a hamis látszatot de egyben rámutat kialakulásának szükségszerűségére is.

Másodszor: a fenomenológia mint kritika (és a fenomenológiai redukció mint e kritika eszköze) soha nem egy előre adott elv alapján működik, azaz soha nincs olyan arkhé, amely biztosítaná a fenomenológia redukció biztos célbajutását, azaz a fenomenológiai redukció (mint kritika) an-archikus. A redukció során a fenomenológus a dolgot mint dolgot megmutakozni engedi. Éppen ezt jelenti a sokat idézett husserli imperatívusz: „vissza a dolgokhoz!” Mivel a fenomenológiai kritikát nem lehet egy olyan folyamatra egyszerűsíteni, amelynek ténszerű itt és most lenne a kiindulópontja és a lényeg a végpontja, hanem mindig csupán az állandó javításban létrejövő nyitott horizont felmutatásaként, megragadásaként és leírásaként fogható az föl, ezért azt sem mondhatjuk, hogy e feltételezett végpont illetve kezdőpont a kritikától független értelemben abszolút kiindulópont (arkhé) vagy abszolút végpont (telosz) lehetne. Valójában éppen arról van szó, hogy ezen arkhé és telosz csupán a kritika által válik jelenlévővé, a fenomenológiai redukció állandó mozgásában *jön létre*.

b. Az észlelés korrektúrája

Husserl a dologiság elemzésekor az a észlelést (*Wahrnehmung*) tekintette kiindulópontnak. A világtapasztalat kritikája Husserl számára elsődlegesen az észlelés kritikáját jelenti. Ennek a kritikának a vizsgálatakor a fenti két jellegzetesség jól

²⁵⁰Immanuel Kant: *A tiszta és kritikai*, ford. Kis János, Szeged, Ictus, 1995. 290.

²⁵¹Marc Richir hasonló értelemben beszél a transzcendentális látszat és az ontológiai szimulakrum kialakulásáról. Lásd elsősorban: Marc Richir: *Recherches phénoménologiques*, I, II, III, hn. Ousia, 1981. valamint *Phénomènes, temps et êtres. Ontologie et phénoménologie*, Grenoble, Jerome Millon, 1987. 107. skk.

megragadható. A dologészlelésnek a kritika által nyert redukálhatatlan nyitottságát nevezi Husserl *korrektúrának*: „Külső érzékelésünk megszakítatlan folyama – minden elkövetkező és folyton küszöbönálló csalódásával – faktikusan következetes korrektúra formájában folyik le. Ez azt jelenti, hogy egy mindig előrenyúló megragadás, ami maga nem igazolt, mindig lecserélhetővé válik, és mindig le is cseréli magát, egy elvándorolt megragadással, ami a megzavart egyhangúságot visszaállítja, és magát – legalábbis a következőig – az elkövetkező tapasztalatban mint hatályban lévő igazolja.”²⁵² A valóság mint korrektúra tehát egy állandó mozgásként ragadható meg, amely a világot mint a tapasztalat számára beigazolódó folyamatosan előállítja. Ezért az éppen igazolt világ, amely a világban foglalt viszonyulásaim számára adott, mindig csupán ideiglenes. Ám e változások mindig az objektív világ mint ideális határ horizontjában történhetnek és történnek. A korrektúra fogalma ezért egyesíti a kritika fenti két értelmét. Az érzékelt világ állandó korrektúrája (amit a kritika által az empirikus itt és most világa és az ideális általánosság világa ellenében nyertünk) olyan valóság-konstitúciót ír le, amely egyrésztől megkülönbözteti magát attól a két végletes pólustól, amelynek kritikája révén megragadhatóvá vált, ám képes elszámolni azok szükségszerű kialakulásával is. Az empirikus itt és most a korrektúra ideiglenes „ebben a pillanatban vett” időisége mellett megragadott valóság, azaz a világ mint ebben a pillanatban számomra adott, míg az ideális általánosság a korrektúra időtlenségében tekintett időisége mellett megragadható valóság. Mindkét eset csupán absztrakcióval érhető el – azaz *valójában* csupán látszat – ám ez az absztrakció mindig létrejön, amikor a mindennapi illetve a tudományos (elméleti) beállítottságban állunk.

Ez az elképzelés nyilvánvalóan kizár minden olyan elméletet, ami a tapasztalat igazolását a korrespondenciára építene. Sőt tulajdonképpem magát az ismeretelméletet is. A kérdés a többé már nem az, hogy miképpen felelhet meg tapasztalatom a világnak, hiszen ez a megfelelés, amennyiben az abszolút lenne, elgondolhatatlan. A világ, a magábanvaló világ, azaz a természet csupán kanti értelemben vett regulatív ideaként létezik világtapasztalatom végtelen horizontjának határértékeként. Husserl az igazság konstitúciónak tekintetében

²⁵²Husserl i. m. 46.

ugyanolyan határozott, mint a tárgykonstitúcióéban. A „világ mint az igaz” szintén csak mint „relatív igazság” létezik.²⁵³

Az irodalmi nyelv fenomenológusának nyilvánvalóan nem az érzékelt tárgyiségot kell kiindulópontjának tekintenie. Mégis, a világtapasztalat husserli kritikája alapvető belátásokat hordozhat számára. Elsősorban azt – amit az irodalmi mű referencialitásának kritikusai általában nem vesznek figyelembe –, hogy még az érzékelt a valóságnak is konstituens részét alkotják, azok az „együttvél”, ám nem testesült (a világban nem *leibhaftig*) tárgyiságok, amelyek mint horizont minden világtapasztalathoz hozzátartoznak. Nem kétséges, hogy az irodalmi művek tárgytartalmát ide kell sorolnunk. Ricoeur megmutatta, hogy az irodalmi mű világa, a metafora világa éppúgy lehetőségként jelenkezik a világtapasztalat számára, mint más hasonló – még vagy már nem jelenlévő, képzeletbeli, stb. – horizontok, de ugyanígy Ingarden számára is, az irodalmi műalkotás léte létrehozottságában, azaz új értelem kialakulásában áll. Az irodalmi művek tárgy tartalma e tekintetben egyáltalán nem mellékesen és csak mintegy feleslegesen járul a világtapasztalat egyéb tárgyiságaihoz. Az, amit Husserl horizontnak nevez, az leginkább az észlelés lehetőségi feltételeit jelöli. Az itt és most tárgyiság csak ezek által a horizontok által kapja meg azt a hátteret, ami bármiféle értelmezése számára támaszul szolgálhat. E horizontok nélkül a tárgyérzékelés, a világtapasztalat bármilyen formája „nem gondolható el”. Az irodalom ebben az értelemben a világtapasztalat egészének konstitutív mozzanataként konstituálódik. Azaz nem egyszerűen az adott valóságot képezi le, ám azt se mondhatjuk, hogy ne referálna arra. Valójában referenciája nyomán alkotja azt újra.

Csupán azt kell figyelembe vennünk, hogy ez a horizont, amit az irodalmi nyelv nyit az észlelés (avagy a mindennapi világtapasztalat) számára, mindig redukált síkon mozog. Az, amire Starobinski strukturalizmus-kritikája esetében már utaltunk, fontos megkülönböztetőjegye az irodalmi tárgynak: a mindennapi világtapasztalat és az irodalom nyelve nem nyílik egyvégtében egymásba. Az irodalmi nyelv tárgya redukált. E redukció során ugyan megőrzi a világtapasztalatra való utalását, ám maga mégsem azonos azzal. Ez nem jelenti azt, hogy elkülönülne attól. Feladatunk éppenséggel az, hogy leírjuk miképpen

²⁵³U. o. 47

vonatkozik arra. Ám mindenképpen meg kell különböztetnünk tőle, hogy elkerüljük azokat a következményeket, amire Starobinski figyelmeztetett.

Mindemellett az irodalmi nyelv konstituálta tárgyiaságok esetében el kell számolnunk egy olyan mozzanattal is, amelyről Husserl nem beszél. Azon túl, hogy az irodalmi nyelv megnyit egy horizontot minden egyes világtapasztalat számára, egy olyan meghasonlott tárgyiaságot is létrehoz, amelyet a „horizont” husserli fogalma már képtelen leírni. Az irodalmi nyelv tárgyán feltűnő idegen ugyanis nem a „később lehetséges megragadás (*Auffassung*)” módján kerül elénk. Éppen ezért látszik kevés reménnyel kecsegtetni Iser kísérlete, aki az irodalmi mű tárgykonstitúciójának specifikumát abban a „vándorló nézőpontban” vélte megtalálni, ami szerinte alapvető különbséget jelent a tárgyérzékelés nézőpontjához képest: „Míg az érzékelt tárgy (*Wahrnehmungsobjekt*) egy pillantással teljesként áll elő, addig egy szöveg csak az olvasás előrehaladási fázisaiban tárul fel mint »tárgy«.”²⁵⁴ Husserl, akinek időelőadásaira Iser e vándorló nézőpont meghatározásakor támaszkodik éppenséggel tagadta azt, hogy az érzékelt tárgy egy pillanat alatt mint teljes állna elő a tapasztalatban. Sőt, azok a kifejezések, amelyeket Iser itt használ szinte kivétel nélkül előkerülnek Husserlnek a tárgyérzékelést érintő elemzéseiben: az a „*wanderende Blickpunkt*”, amiről Iser beszél jól látható rokonságban áll Husserl „*abgewandelte Auffassung*”-jával, a tárgyérzékelés korrektúra-jellegének hordozójával, éppúgy, ahogy az „*Ablaufphasen der Lektüre*” megfeleltethető az előrehaladó megragadási folyamatnak. Az irodalmi nyelv specifikumát már csak azért sem ragadhatjuk meg az olvasás vándorló nézőpontjában és az „üres helyek” elméletében, mert ezek éppenséggel nem specifikusak: éppúgy jellemzőek bármilyen más világtapasztalatra.

Ahogy már korábban jeleztük, az irodalmi közlésben feltűnő idegen lényegileg megragadhatatlan. Ez azonban nem azt jelenti, hogy valami ködös vagy misztikus tárgyról beszéljünk, valamiről, ami „agnosztosz”, megismerhetetlen, mégcsak nem is valamiről, ami „hüperagnosztosz”, ahogy a negatív teológia mondja, azaz túl van a meg nem ismerhetőségen, hanem arról, ami ugyan lényegileg megismerhetetlen, ám a megismerhetőt folyamatosan kikezdve, korrumpálva, megfertőzve, tisztátalanná téve mindig feltűnik a

²⁵⁴Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München, Fink, 1994. [1976] 177.

megjelenő testén, anélkül, hogy maga megjelenne. Ez nem a megjelenő lehetőségi feltétele, nem annak horizontja, hanem – hogy Derridának egy kevésbé tisztázott fogalmát használjuk – lehetetlenségi feltétele. Az, ami arra utal, ami már túl van a megismerhetőség feltételrendszerén, így éppenséggel a megismerés feltételrendszerét vonja kérdőre már feltűnésével is. Azaz az idegen nem a korrektúra eleme, hiszen itt nem egy megzavart egyhangúság helyreállítójáról van szó, hanem az örök zavarról, arról, ami nem „cserélhető be” egy régebbi megragadás tárgyára. Az idegen az, amit a megragadás feltételrendszere kizár. E két jellegzetesség, az irodalmi nyelv redukált karaktere, és az azon mindig feltűnő idegen okozza valójában, hogy az irodalmi nyelv fenomenológiája nem lehet azonos a tárgyérzékelés (a mindenes világtapasztalat) fenomenológiájával. Az irodalmi nyelv fenomenológiája nem annyira a valóság konstitúcióját és institúcióját, kialakulásának és megmeradásának feltételrendszerét vizsgálja, mint inkább annak a zavarnak a mibenlétét, amit az irodalmi nyelv hoz a valóságba.

c. A történeti korrektúra

Ez elvezet ahhoz a kérdéshez, hogy ez a feltételrendszer miképpen válhatott a valósággá, miközben lehetetlenné nyilvánított más feltételrendszereket. Ugyanis a fenomenológus számára is adódik valami, ami miatt e világ épp így van és nem másként. Ami e világ realitása, ami miatt „a világ mint fenomén” nem „puszta fenomén” hanem „megalapozott fenomén”: a világ *institúciója* épp oly lényegi vonása, mint *konstitúciója*. Az, hogy a valóság megalapozott, azt jelenti története van. Husserl a történetiség, illetve általában az institúció fenomenológiai vizsgálatát a „genetikus fenomenológia” kidolgozásával próbálta megoldani. De a „genezis problémája Husserl filozófiájában” részben már a genetikus fenomenológia témájának megjelenése előtt is jelen van, részben pedig még tematikus megjelenése után sem oldódik meg. Jacques Derrida, aki első írásai közül hármat szentelt e problémának²⁵⁵ saját filozófiájában talán éppen ezt a munkát fejezte

²⁵⁵ Az első ezek közül csupán 1990-ben jelent meg, de még 1953-ban íródott, Derrida tanulmányai során, így

be (és egyben radikalizálta). Derrida felhívja rá a figyelmet, hogy Husserl filozófiája már fellépésekor abban különbözött a korabeli újkantiánus filozófiától, hogy nem fogadta el annak a transzcendentális fogalmak eredetnélküliségéről alkotott elképzeléseit. A XIX. század végén a logika pszichogenetikus fogantatása körül kibontakozó viták Husserl filozófiája számára azzal a belátással jártak, hogy noha a logika nem származhat az empirikus tapasztalatból (hiszen akkor elveszítené apodikticitását) azonban nem lehet teljes egészében túl sem a tapasztalaton (hiszen akkor egy olyan üres transzcendentális formalizmushoz jutnánk, amilyennek ő a kantianizmust tartotta). Ezért egyrészt a tapasztalatnak egy más – nem empirikus – értelmezést kell adnunk, másrészt pedig meg kell ragadnunk az ideális tárgyiságok (később a lények, illetve a transzcendentlis mező) *eredetét*. A genetikus fenomenológia éppen erre vállalkozott.

Hogyha Derrida filozófiája értelmezhető Husserl radikalizálásaként, akkor éppen itt kell azt keresnünk: a transzcendentális mező eredetének megragadásakor Husserl nem hajtott végre egy fontos kritikai mozzanatot: saját pozíciójának kritikáját, a fenomenológiai redukció kritikáját. Derrida azt mutatja ki – ahogy azt már korábban láthattuk –, hogy a fenomenológiai redukció husserli formája a passzív interszubjektivitás ugyancsak husserli elméletének ellentmondva azt a szituációt is redukálni próbálja, ami már redukálhatatlan minden kijelentésben. A kommunikatív szituáció redukálhatatlansága az eredet – és így a történetiség – más elméletéhez vezet, ami azonban indíttatását tekintve mégiscsak Husserlnek ebből a Kant-kritikájából származik: a transzcendentális struktúra nem formális a priori, nem eredet nélküli, hanem története van. A Derrida számára legkedvesebb Husserl-írás, az *A geometria eredete* azt mutatja ki, hogy még a legformálisabb, leginkább a priori tudományok is rendelkeznek egy bizonyos alapító aktsussal, amely maga szükségszerűen történeti, ha tetszik empirikus és a posteriori, még ha ezen aktsus eredménye túl is megy azon, hogy csupáncsak empirikus érvényességre tartson számot.²⁵⁶

ez a legkorábbi jelentős Derrida-mű: *La probléme de la genése dans la philosophie de Husserl*, Paris, P.U.F. 1990, A második egy terjedelmes előszó Husserl *A geometria eredete* címmel kiadott írásának fordításához. És végül a *Marges de la philosophie*-ban szerplő Husserl-írás.

²⁵⁶Ez a probléma pedig már a *Logische Untersuchungen*ben is megjelenik, nem kell a *Krisis*nek tulajdonítanunk felbukkanását.

Az eredet kérdése mint a fenomenológiai institúció problémája a valóság történetiségének fenomenológiai elemzéséhez teszi szabaddá az utat. A valóság nem-tényszerű, nem-absztrakt megragadása egy nem ténytörténeti történetiség megragadásához vezet. A történeti valóságot így nem a kialakult történeti tények soraként látjuk, hanem eredetében. Ez lehetővé teszi egyrésztől hogy a tényeket kialakulásuk szerint értsük meg, másrészt, hogy ezen eredetet egyben kritika alá is vethessük. Ezért a történeti valóság ilyen tanulmányozása jól láthatóan messze áll a történettudománytól, amely mint ténytörténeti és mint nem-kritikai diszciplína egészen más célokat tűz ki maga elé.

A történeti valóság fenomenológiai képe egy állandó mozgást próbál megragadni, ami a transzcendentális eredet és annak szituációba állíttósága között folyik. Noha az eredet ilyen felfogása szükségszerűen azt eredményezi, hogy soha nem létezik abszolút értelemben vett genezis (nem csupán az *ex nihilo nihil fit*, hanem a konstituálatlan eredet fentebb jellemzett értelmében sem), az a szituáció, amelyben a fenomén mint valóság konstituálódik maga mégsem csupán egy történeti esetlegesség, hanem maga is egy bizonyos a priori szükségszerűséggel rendelkezik. Itt tehát ugyanazzal a polarizációval találkozunk, mint az egyszerű észlelés esetében: a fenomenológiának nem az a feladata, hogy hitet tegyen az egyik – a transzcendentális eredet vagy a faktuális szituáció – mellett, hanem hogy azt a horizontot határozza meg, amely összeköti a kettőt, amely az eredet faktualitása és transzcendentális kondicionáltsága között húzódik, lehetővé téve mindkettő látszatának kialakulását. A fenomenológusnak éppen ezért a világtapasztalat kritikája mellett a történeti eredet-tapasztalat kritikáját is ki kell fejtenie. Mert megint csupán látszatról kell beszélnünk e két pólusról szólva. Mind a transzcendentális mind a faktuális eredet csupán az institúció, a történeti értelemképződés során kialakuló szükségszerű látszat. Míg az egyik a történetileg tökéletesen megjelölt eredet látszata, addig a másik a történetiség által érintetlenül hagyott illetve csak omniprezensként megjelölt eredet látszata.

Számunkra, mint az irodalmi nyelv fenomenológiájának számára hasonló feladat adódik: az irodalmi nyelvet egyszerre mint transzcendentális konstitúciót és mint konstituált tárgyat kell megragadnunk (az irodalmi nyelvet mint eredetet és az irodalmi nyelv eredetét). Ezt a szituációt ezen a komplex módon kell kezelnünk, nem egyszerűsítettük azt sem egy nem-konstituált a priorira, az „irodalmiságra”, mint transztörténeti illetve nem-történeti

lényegiségre, sem egy egyszerű „irodalomtörténetre”, amely számára az irodalom nem más, mint a történeti esetlegesség tényszerű megjelenési formája. Nyilvánvaló, hogy emiatt itt egy olyan mozgással kell elszámolnunk, amely egy ide-oda mozgásra (cikk-cakkra Husserl szavaival) vagy egy körmozgásra (a jólismert hermeneutikai körre) emlékeztet. Ez a feladat tehát egyszerre történeti és transzcendentális, főlegesen ezt a két mozzanatot szigorúan szembeállítani egymással. Az irodalmi nyelv „történeti” vizsgálata elválaszthatatlan annak „strukturális” elemzésétől. Éppen ezért itt ismétcsak el kell számolnunk az irodalmi nyelv két legfontosabb konstitutív összetevőjével: redukált karakterével és meghasonlottságával. Az első megtiltja számunkra, hogy egyneműnek tartsuk más világtapasztalatokkal, noha mindig azokra vonatkozik (miközben létrehozza saját tapasztalati világát), a másik pedig megtiltja, hogy e vonatkozást egyértelműnek tartsuk.

Az irodalmi nyelv eredetének és az irodalmi nyelvnek mint eredetnek ezek a jellegzetességei külön-külön jellemzőek lehetnek más nyelvformációkra. Például a redukzív karakter kétségkívül sajátja a filozófiai nyelvnek, a meghasonlott karakter pedig olyan megszólalásmódoknak, amelyeket általában „értelmetlennek” vagy – más esetekben – nem egyértelműnek tartanak. Együttesen azonban az irodalmi nyelv megkülönböztető jegyei. Az irodalmi nyelv eredete és az irodalmi nyelv mint eredet ezen jellegzetességei azonban már önmagukban is mutatják ezt a kettősséget: a redukált karakter azt jelzi, hogy noha az irodalmi nyelv egy principium, egy arkhé szerint redukálja tárgyát és ezáltal egy új tárgyiséget, egy redukált tárgyiséget hoz létre (ami azonban a egyben a mű törvénye lesz ezáltal konstitutív, arkhé válik), ám mégiscsak tárgyából születik ezen arkhé, az nincs meg a redukció előtt. Az eredet a redukció során jön létre, miközben azonban e redukciónak ő a törvénye. Éppen ezt jelenti ugyanis az, hogy a redukcióban *a dolgot magát* hagyjuk megmutatkozni. Az irodalmi nyelv mint redukció olyan megmutatása a tárgyának, ahol ez a megmutatás a saját törvényeit dolgozza ki²⁵⁷ és aszerint vonatkozik tárgyára, mutatja azt meg, ám e saját törvények valójában a megmutatkozó lehetőségei (és lehetetlenségei). Azaz a redukció is e kettősség alapján lép fel: egyszerre konstitutív eredet és konstituált eredő.

²⁵⁷Egy meghasonlás által, ahogy ezt később látni fogjuk. A redukciót és a meghasonlást se kezelhetjük elkülönült jellemzőként, ugyanannak az aktusnak a mozzanatai.

Ugyanígy a meghasonlott karakter azt jelzi, hogy az irodalmi nyelvhez mint eredethez mindig járul valami amit szupplementumnak nevezhetnénk Derridával, vagy nem testesült lényegnek Richirrel, ha e terminusok leírnák annak a *közléshez* való kötődését, a közléshez, ami mindig esetleges, kondicionált, bármennyire is úgy kell elgondolnunk mint ami rendelkezik egy bizonyos eredetszerűséggel. Az irodalmi közlés mint meghasonlott közzététel, kommunikáció egyszerre eredője a kommunikatív szituációnak, és felhasítója annak, így az eredendő „más”, az idegen feltűnésének hordozója.

d. Az interszubjektív korrektúra

Az irodalmi nyelv valóságának (az irodalmi nyelv eredetének és az irodalmi nyelvnek mint eredetnek) a vizsgálata során már csupán egyetlen konstitutív mozzanattal kell elszámolnunk: az irodalmi nyelv interszubjektivitásával. Az irodalmi nyelv mint *nyelv* a priori szükségszerűséggel kommunikatív szituációba ágyazódik. Mégis, vizsgálata során sokáig tartotta magát, és sokszor tért vissza különböző formákban az az elképzelés, amely eredetéről megpróbálta leválasztani az interszubjektív szituációt és a szubjektív kifejezés valamilyen formájára próbálta egyszerűsíteni.

A transzcendentális eredet és a faktuális eredő kettőssége az episztemológiai szintézis régi kanti fogalmának egy új értelmezését is jelenti. A világ mint a szubjektum és az objektum egysége nyer általa új értelmet. Nyilvánvaló, hogy Husserl éppen azt kérdőjelezte meg a világtapasztalat kritikája során, hogy azt (a szubjektum és objektum szintetikus egységét) abban az értelemben értelmezhetnénk, ahogy a posztkantianus filozófia tette. Jürgen Habermas a világkonstitúció marxi elméletének anti-idealiztikus vonatkozásainak elemzésekor azt mutatja ki, hogy a marxi „materializmus” túllépés az idealista szintézis-elmélet hamis előfeltevésein, amit addig az egymással vitatkozó elméletek egyaránt osztottak. Habermas szerint Marx a „munka” fogalmának bevezetésével a „szintézis” kantianus fogalmát értelmezte újra egy nem-idealista (azaz nem a transzcendentális tudat konstitutív a priori-jáként értett) keretben. „Mivel a környező természet maga egyedül az

ember szubjektív természetének közvetítésében, a társadalmi munka folyamatában konstituálódik mint *számunkra való objektív természet*, ezért a munka nem csupán antropológiai megalapozó, hanem ugyanakkor ismeretelméleti kategória is.”²⁵⁸ A marxista munka-fogalom ilyen értelmezését Habermas azonban megpróbálja elkülöníteni a kései Husserl életvilág-elemzéseitől: „Természetesen, mihelyt a társadalmi munkát a maga idealista értelméből kivetkőztetett szintézisként értelmezzük, felmerül egy transzcendentállogikai félreértés veszélye. A munka kategóriája ekkor óhatatlanul egy általában vett világkonstituáló életgyakorlat értelmét nyeri el. E nézet kiváltképp akkor jelenik meg, amikor Marx antropológiai írásait a kései Husserl életvilág-analízisének vezérfonala mentén értelmezzük.”²⁵⁹ Habermas szerint az a különbség a marxista és az antropológizáló-fenomenológizáló szintézis-elmélet között, hogy Marx számára nem létezett egy „invariáns”, emberi transzcendentál-logika, hanem az embert magát is a munka szintézise teremtete meg. Csakhogy a fenomenológia általunk felvázolt körvonalai – még ha Husserl kései művei valóban hordozzák is egy ilyen „transzcendentállogikai” értelmezés lehetőségét – tartalmazza a *történeti korrekktúra* kategóriáját, amely éppenséggel azt feltételezi, hogy a konstitúció maga is konstituált, hogy nem létezik ilyen „invariáns” transzcendentállogika.

A munka mint ismeretelméleti kategória, azaz mint a szintézis új megalapozása a posztkantianus filozófia idealizmusával szemben lép fel: „A *materialista értelemben vett szintézis* először is abban különbözik az idealisztikus filozófia (Kant Fichte és Hegel) szintézis-fogalmától, hogy nem hoz létre logikai összefüggést. A materialista szintézis nem valamely transzcendentális szubjektum teljesítménye, nem az abszolút én tételezése vagy az abszolút szellem mozgása, hanem egy történetileg önmagát létrehozó össz-szubjektum *egyszerre* empirikus és transzcendentális teljesítménye. Kant, Fichte és Hegel visszanyúlhatnak a kimondott mondatok anyagára, az ítéletek logikai formájára: a szubjektum és predikátum egysége paradigmatis formája annak a szintézisnek, amelyet a tudat, az én vagy a szellem tevékenységeként gondolunk el. ... Ha viszont a szintézis nem a gondolkodás, hanem a munka közegében játszódik le, ahogy Marx feltételezte, akkor a

²⁵⁸Jürgen Habermas: *Megismerés és érdek*, Pécs, Jelenkor, 2005, Fordította Weiss János 29.

²⁵⁹U. o.

szubsztrátum, amelyben lecsapódik, nem a szimbólumok összefüggése, hanem a társadalmi munka rendszere.²⁶⁰ A materializmus *ebben az értelemben* nem más, mint túllépés az empirizmus–transzcendentalizmus oppozíción, azaz a szubjektum és az objektum gyakorlati szétválasztottságának elméletén. És ebben az értelemben a fenomenológia valóban materialista.

Amit azonban a szintézis eme új fogalma azon túl implikál, hogy nem csupán szimbólum-összefüggésről van szó, az ebből kifolyólag az, hogy a munka illetve az életvilág médiumában felfogott szintézis mindig interszubjektív, mindig kommunikatív, így – itt is alkalmazva az *Erste Philosophie* fogalmiságát – egy *interszubjektív korrekktúra* működési elve. Azaz az abszolút világtapasztalat (vagy általában az abszolútum) nem csupán azért szorul kritikára, mert a megismerés mindig korrekktúrában konstituálódik, hanem azért is, mert ez a konstitúció mindig interszubjektív és ennek következtében nyitott a közösségre, a társadalomra és a történelemre mint közösségi institúcióra. Az objektivitás, a tárgykonstitúció nem más mint az interszubjektivitás. Ez Husserlnek nem csupán kései korszakában alapelve (amire Habermas utal), hanem az életvilág mint kiindulópont megjelenése előtt már a középső korszak interszubjektivitás-elméletei ezt nyilvánvalóvá teszik. A *Karteziánus elmékedések* így fogalmazza meg ezt az új típusú korrekktúrát: „az objektív világ eszméje nem más, mint ideális korrelátuma az interszubjektív módon és eszmeileg mindenkor egyöntetűen végrehajtott és végrehajtandó – interszubjektíven közösségiesített – tapasztalatnak”²⁶¹ Az, amit a következőkben *szintetikus interszubjektivitásnak* fogunk nevezni, az a világtapasztalat interszubjektív konstitúcióját jelenti.

Mindemellett természetesen Husserl valóban csak késői korszakában jut el a szintetikus interszubjektivitás mint alapvető valóságkategória elméletéhez. Noha az objektív világ tekintetében már a *Karteziánus elmékedésekben* – ahol az életében kiadott művek közül a legfontosabb az interszubjektivitás szerepe – úgy fogalmaz, hogy „a számomra adott »másik« nem marad egyedi, hanem tulajdon sajátserűségem szférájában engem magamat is magába foglaló énközösséget konstituál... A transzcendentális interszubjektivitás e

²⁶⁰Uo. 31–32.

²⁶¹Edmund Husserl: *Karteziánus elmékedések*, Budapest, Atlantisz, 2000. ford. Mezei Balázs 124.

közösségiesítés által interszubjektív sajátyszerűséggel bír, melyben az objektív világot interszubjektív módon konstituálja.”²⁶² ám a redukció továbblép e konstitúción és azt a Husserl által „primordiálisként” tételezett én-tapasztalathoz vezeti. Éppen ezért gondolja azt, hogy a „másik”, az idegen szubjektum az apprezentáció módján társul saját énemhez és hoz létre vele monadikus interszubjektivitást. Az apprezentáció azonban ismét csupán egy idealisztikus szintézis: csak azért válik Husserl számára problémává a saját primordiális szférától az interszubjektív szféráig vezető út, mert a szubjektumok között olyan szétválasztottságot feltételez, amely egy szintézis szükségességét követeli meg. Csakhogy ez a szintézis éppúgy eleve adott az interszubjektív közösség által, ahogy a szubjektum és a világ közti szintézis adott az intencionalitás husserli elméletével. Éppen ezt felismerve jut el Husserl az életvilág struktúráiig, ahol az interszubjektív konstitúciónak többé nincs szüksége az „analog prezentáció” gondolatára hiszen az én és másik ugyanazt a transzcendentális életvilágot lakja, ami mindkettejük transzcendentális lokalizációjának világa, azaz husserli értelemben valóságuk. Mindazonáltal a *korrektúra* e két típusa – az objektivitást mint a tapasztalat ideális horizontját konstituáló két korrektúra, az én–világ és az én–másik viszony korrektúrája – nem veszti érvényét az életvilág analízise nyomán, sőt éppen azok konzekvens végiggondolása teszi szükségessé a transzcendentális életvilág koncepciójának megszületését. Ezért a „kartezianus” Husserl e két nagy művében (az *Erste Philosophie*ban és a *Kartezianus elmélfelvetésekben*) megjelenő korrektúra-fogalom valóban túlmutat e korszakon és annak meghaladását készíti elő.

A szintetikus interszubjektivitás elmélete megjelenik az irodalomelmélet területén is. Roland Barthes *S/Z* című könyvében olyan „írható” szövegekről beszél, amelyek – szemben a csupán „olvashatóakkal” – az olvasó együtt-dolgozásában, a munkában mint társadalmi szintézisben kapnak valójában értelmet: „az irodalmi munka (az irodalom mint munka) tétje, hogy hogy az olvasót immár ne a szöveg fogyasztójává, hanem termelőjévé tegye.”²⁶³ A szöveg termelése nem jelent mást, mint hogy megvalósítjuk az interszubjektív korrektúrártmagában az irodalomban: olvasás-munkánk, vagy Barthes szerint: írás-munkánk szintetikus egységbe lép a szöveggel és így hozzuk létre közös világunkat, a szöveg

²⁶²Uo. 123–124.

²⁶³Roland Barthes: *S/Z*, Budapest, Osiris–Gond, 1997. Fordította Mahler Zoltán. 14. A fordítás módosításával.

örömeinek, a végtelen, immanens intertextualitás világát, ahol minden szöveg a különbözőség ismétlésében tér vissza. Az immanencia-filozófia és a radikális intertextualitás-elmélet csak változatai az interszubjektív korrektúrának.

e. Az irodalmi nyelv és az interszubjektív valóság

Csakhogy ahogy már jeleztük a szintetikus interszubjektivitás elmélete nem képes adekvátan megjeleníteni az irodalmi nyelv specifikus karakterét. Az irodalom nem csupán kommunikáció, illetve együtt-dolgozás (írás barthes-i értelemben), hanem *közlés*, azaz mindig hordozza testén (ám nem testesíti meg) a redukálhatatlan idegenség felbukkanását. A szintetikus interszubjektivitással mindenképpen el kell számolnunk, ám túl is kell azon lépnünk, ha az irodalmi nyelv működésének megragadása a feladatunk. Ha nem számolnánk el vele, akkor visszajutnánk Ricoeur elméletéhez, amely zárójelezni próbálja az irodalmi nyelv kommunikatív karakterét. Csakhogy a kommunikatív karakter éppannyira redukálhatatlan, mint a nem-kommunikatív szubjektivitás. Ezért e két mozzanatot egységükben kell felfognunk. Az irodalmi nyelv ugyanis nem más, mint *az idegennek a szintetikus interszubjektivitásba írása: az interszubjektivitás felhasítása*. Ez az, amit *meghasonlásként* fogunk a következőkben jellemezni.

Az irodalmi nyelv mint közlés nem más, mint az interszubjektív kommunikáció meghasonlása. Egy lehetetlen szubjektum megjelenése illetve a szubjektivitás mint lehetetlenség feltűnése a kommunikációban. Az irodalmi nyelv szándékaitól függetlenül mindig létrehoz egy bizonyos meghasonlást a világtapasztalatban, ami abban mint kezelhetetlen zavar, mint nem-interszubjektív jelentkezik. Ez éppen az, ami e második típusú korrektúrában, a szintetikus interszubjektivitásban, a korrektúrázhatatlan. Ahogy az irodalmi nyelv az irodalmi tárgy tekintetében nem tekinthető minden ízében megtestesülőnek ugyanígy az irodalmi nyelv szubjektivitása nem szintetizálható tökéletesen a szintetikus szubjektivitás által.

Szubjektivitásról beszélni az irodalmi nyelv kapcsán persze rejt magában veszélyeket. Úgy tűnhet, hogy vissza akarunk térni a strukturalista szubjektum-kritika előtti

irodalomszemlélethez. Csakhogy amiről itt mi beszélünk az éppenséggel a strukturalista szubjektum-kritika által megtisztított úton való továbbhaladás. Amiről mi beszélünk, az nem a konstitutív illetve a lehetőségei viszonyában létező szubjektum (nem a transzcendentális ego és nem a *pour soi*), hanem éppenséggel egy lehetetlenségként és nem-konstitutív módon előálló szubjektivitás, az interszubjektív, kommunikatív, szimbolikusan strukturált világ *másikja*, ami mint ilyen csak ennek háttére előtt tűnhet fel, mégha e feltűnésében mindig el is tűnik. Ez a feltűnés nem hagyja érintetlenül a megjelenőt (a valóságot mint interszubjektív világot), hanem éppenséggel megérinti, ám ez az érintés mindig csupán az érzékelés határfelületén, a bőrön mint a test egyszerre idegen és otthonos felületén történik.²⁶⁴ A szubjektivitás mint e világban idegen lehetetlenség mindig összezavarja a valóságot. Hiszen ha nem zavarná össze, akkor a valóság homogén és mindig kiegyensúlyozott lenne. Az igazi olvasás, a kritikai viszony viszont mindig összezavarja a hétköznapiakat. Az az olvasás, ami nyugtalanítóvá válik – nem csupán saját magam vagy vágyaim tekintetében, hanem világ tekintetében általában is –, ahol az olvasó valami köztes állapotba kerül és mind saját, mint az olvasott valóságán új fény terül szét, ez az olvasás az idegen szubjektivitás által megérintett olvasás, ami soha nem egyszerűsíthető le a nyelv által meghatározott vagy termelt szubjektum-pozícióra.

Az a meghasonlott fenomén, amelyet Paul de Man írásaiban elemeztünk éppen ebben a referencia-struktúrában értelmezhető újra. Az irodalmi nyelvfenomén (amelyet mi de Mannal szemben nem egyszerűsítünk a trópusra) intencionális működése során olyan meghasonlasként viselkedik, amely az őt inherensen meghatározó interszubjektív (intertextuális) környezetet felhasítva egy másik jelentést hoz létre. Ez a másik jelentés idegen világgként konstituálódik az irodalmi nyelvben. Ám idegensége mindig megragadhatatlan, abban a pillanatban, amikor megragadjuk többé már nem mint idegen, hanem mint új jelenik meg. Ez az újdonság valójábani létalapja. Ezt a körmozgást írja le Ricoeur úgy, mint a halott metafora – élő metafora – halott metafora kört. Ám Ricoeur már csupán az újdonságként értett idegent ismeri fel ebben a világban, a tulajdonképpeni idegent, a soha-meg-nem-ragadható másikat nem veszi észre. Ebben az értelemben mondhatjuk azt,

²⁶⁴Mind Emmanuel Lévinas mind Jean-Luc Nancy érintés-elemzései ideérthetőek ez esetben.

hogy az irodalmi fenomén mint nyelvfenomén a kommunikációban egyszerre jelenik meg mint a kommunikatív konszenzus megújításának lehetősége (egy új értelem előállításának lehetősége), és a mindenkori nyugtalanító idegenség (a lehetetlen szubjektivitás) mint kritikai nézőpont lehetősége.

Idézett művek

- Adorno Theodor W és Max Horkheimer,: *A felvilágosodás dialektikája*, Budapest, Gondolat–Atlantisz, 1990. ford. Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly
- Althusser, Louis és Étienne Balibar: *Lire le Capital* I., Paris, Maspero, 1968.
- Arisztotelész: *Metafizika*, Budapest, 1936. Fordította Halasy-Nagy József
- Arnauld, Antoine és Pierre Nicole: *La logique ou l'art de penser*, Paris, Gallimard, 1992
- Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.
- „A múltól a szöveg felé”, Budapest, Osiris, 1996. fordította Kovács Sándor
- *S/Z*, Budapest, Osiris–Gond, 1997. Fordította Mahler Zoltán ire,
- Baudelaire, Charles: *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèques de la Pléaïde, 1961.
- Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
- „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts” in *Allegorien kultureller Erfahrung*, Leipzig, Reclam, 1984.
- Benn, Gottfried: „Hitvallás az expresszionizmus mellett” Fordította Bend Júlia in *Vita az expresszionizmusról*, szerk. Illés lászló Budapest, 1994.
- Castiglione, Baldassare: „Az udvari ember” in *Az udvari élet művészete itáliában. Szöveggyűjtemény*, szerk. Vigh Éva, Budapest, Balassi, 2004.
- Descartes, René: *Elmélkedések az első filozófiáról*, Budapest, Atlantisz, 1994. Fordította Boros Gábor
- Derrida, Jacques: „Intruduction” in Edmund Husserl: *L'origine de la géometrie*, Paris
- *La voix et le phénomène*, Paris, P.U.F.
- *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, Paris, P. U. F., 1990.
- *L'autre cap La démocratie aujourd'hui*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
- *Force of Law; The „Mystical Foundations of Authority”* tr. by Mary Quaintance in *Deconstruction and the Possibility of Justice*, ed. D. Cornell, M. Rosenfeld, D. G. Carlson, 1992.
- „Fehér mitológia”, in Thomka Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei* V. köt., Pécs Jelenkor Kiadó, 1997.
- *Marx kísértetei*, Pécs, Jelenkor, 1995. Fordította Boros J., Csordás G., Orbán J
- „Force et signification” in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, én, coll „Points”
- Deleuze, Gilles és Félix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1992
- Deleuze, Gilles: *Différence et répétition*, Paris, P.U.F. 1997.
- Fumaroli, Marc: „La conversation” in *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994
- „Académie, Arcadie, Parnasse: trois lieux allégorique du loisir lettré”, in *L'école du silence*, Paris, Flammarion, 1998
- Genette, Gérard: *Figures* III, Paris, Seuil, 1972.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meister tanulóévei*, Budapest, Európa, 1963. fordította Benedek Marcell

- „»German Romance« Volumes IV Edinburgh 1827.” (recenzió) in *Goethes Werke*, Berlin, Weimar, Aufbau Verlag, 1981
- Habermas, Jürgen: *Filozófiai diskurzus a modernségről*, Budapest, Helikon, 1998. Fordította Nyiszvánszki Ferenc és Zoltai Dénes
- *Megismerés és érdek*, Pécs, Jelenkor, 2005, Fordította Weiss János
- Heckerl, David K., „Paul de Man and the Question of ‚Domination Free‘ Allegory” in M. Kronegger és A-T. Tymienicka szerk. *Allegory, Old and New*, Dordrecht, Boston, London, Kluwer, 1994.
- Heidegger, Martin: *Lét és idő*, Budapest, Gondolat, 1989. Fordította Vajda Mihály és társai
- Husserl, Edmund: Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1922.
- *Erste Philosophie I*, Husserliana Band VII, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1956
- *Erste Philosophie II.*, Husserliana Band VIII. Den Haag, Martinus Nijhoff, 1959.
- *Die Idee der Phänomenologie*, Felix Meiner, Hamburg, 1986.
- *Kartezianus elmélkedések*, Budapes, Atlantisz, 2000. Fordította: Mezei Balázs
- Ingarden, Roman: *Az irodalmi műalkotás*, Budapest, Gondolat, 1977.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*, München, Fink, 1994.
- Jakobson, Roman: *Hang-jel-vers*, Budapest, Gondolat, 1969.
- Kant, Immanuel: *A tiszta és kritikája*, ford. Kis János, Szeged, Ictus, 1995
- *Az ítélőerő kritikája*, Szeged, Ictus, én. fordította Papp Zoltán
- Kauffmann, Fritz: „A művészi hangulat fogalma” in *Fenomén és mű*, szerk. Bacsó Béla, Budapest, Kijárat, 2002 ford. Menyes Csaba
- Koyré, Alexandre: *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1957.
- Leiris, Michel: *L'âge d'homme*, Pars, Gallimard, 1973
- Locke, John: *Értelkezés az emberi értelemről*, Budapest, Osiris, 2003. fordította Vassányi Miklós és Csordás Dávid
- Lukács György: *A különösség mint esztétikai probléma*, Budapest, Magvető, 1985. Fordította Erdélyi Ágnes
- Man, Paul de: *Allegories of Reading*, New Haven, London, Yale Univ. Press, 1979.
- *Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia Univ. Press, 1984.
- „Az olvasás” in *Kép, fenomén, valóság*, Bacsó B. (szerk.) Budapest, Kijárat, 1997. 321–337. ford. Gács Anna
- Marx, Karl: *A tőke I. kötet*. Budapest, Magyar Helikon, 1967. A fordító nincs feltüntetve
- *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája*, Budapest, Kossuth, 1975. A fordító nincs feltüntetve.
- Merleau-Ponty, Maurice: : „Sur la phénoménologie du langage” in *Eloge de la philosophie et autres essais*, Paris, Gallimard, 1989 magyarul: „A nyelv fenomenológiájáról”. In *A filozófia discsérete*, Budapest, Európa, 2005. Fordította Sajó Sándor
- Mezei Balázs, *Zárójelbe tett isten*, Budapest, Osiris, 1997.
- Miller, J. Hillis „Genava or Paris: Georges Poulet’s ‚Criticism of identification’” in *Theory Now and Then*, Duke Univ. Press, Durham, 1991

- Nietzsche, Friedrich: „A nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról” *Athenaeum* 1992/3
- Pascal, Blaise: „A geometriai gondolkodásról és a meggyőzés művészetéről”. fordította Pavlovits Tamás in *Írások a szerelem szenvedélyéről, a geometriai gondolkodásról és a kegyelemről*, Budapest, Osiris, 1999.
- Picard, Raymond: *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J., Pauvert, 1965.
- Proust, Marcel: *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003
- Poulet, Georges: „La pensée critique de Jean Starobinski” *Critique*, 1963. május.
- „Une critique d’identification” in *Les chemins actuels de la critique*, szerk. G. Poulet, Paris, Plon, 1967.
- Rancière, Jaques: *La mésentente*, Paris, Galilée, 1995
- Richard, Jean-Pierre: *L’univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- Richir, Marc: *Recherches phénoménologiques*, I, II, III, hn. Ousia, 1981
- *Phénomènes, temps et êtres. Ontologie et phénoménologie*, Grenoble, Jerome Millon, 1987.
- „Communauté, société et histoire chez le dernier Merleau-Ponty” in *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, Grenoble, Jerome Millon, 1992.
- „Commentaire de *Phénoménologie de la conscience esthétique*”, *Revue d’esthétique*, 36, 1999.
- Ricoeur, Paul: *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975
- Rorty, Richard „The Pragmatist Progress” in *Interpretation and Overinterpretation*, Stefan Colloni [szerk.], Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1992
- Sartre, Jean-Paul: *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1963
- *L’être et le néant*, Paris, Gallimard, 1976.
- *Qu’est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1978.
- *L’imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination*, Paris, Gallimard, 1986.— „L’homme et les choses” in *Critiques littéraires (Situations, I.)* Paris, Gallimard, 1993
- *Az ego transzcendenciája*, Debrecen, Latin Betűk, 1996. fordította Sándor Péter
- Schlegel, Friedrich és August Wilhelm Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, Budapest, Gondolat, 1980. Tandori Dezső fordítása
- Schlegel, Friedrich: „Gespräch über die Poesie”, in *Werke in zwei Bänden*, Berlin, Weimar, Aufbau Verlag, 1980.
- Schutter, Dirk De „Words Like Stones” in *(Dis)continuities. Essays on Paul de Man*, L. Herman, K. Humbeeck és G. Lernout [szerk.], Amsterdam, Antwerpen, Rodopi, Restant, 1989
- Starobinski, Jean „La relation critique” in *Oeil vivant II, La relation Critique*, Paris, Gallimard, 1970
- Waters, Lindsay „Introduction. Paul de Man: Life and Works” in Paul de Man, *Critical Writings*, 1953– 1978. szerk. L. Waters. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press., 1989

Tartalom

Filozófiai diskurzus az irodalom modern fogalmáról.....	2
I. Vázlat (Az irodalmi nyelv önmagában és önmagért).....	23
1. A szó immanenciája.....	24
a. Szó-dolog.....	25
b. Definíció.....	37
c. Kritika.....	48
d. Abszolút.....	53
e. Transzcendencia az immanenciában.....	59
f. Rejtély.....	65
g. Nem-egyértelműség.....	70
2. Az irodalmi nyelv transzcendenciája.....	76
a. Redukció.....	76
b. Fenomenalizáció és szó-dolog.....	83
c. A szó néma oldala.....	89
d. Divat és lázadás.....	92
e. Az ugyanaz uralma.....	99
f. Az irodalmi nyelv forradalma.....	105
II. Tisztázat (Irodalmi nyelv és sematizált sematizmus).....	111
a. Jel és fenomén.....	112
b. Az interszjektív mindennapiság sematizált intencionalitása.....	117
c. Az irodalmi nyelv mint intencionális szerkezet.....	119
d. Az intenció redukált modifikációja.....	125
e. Az intenció meghasonlott modifikációja.....	130
f. Az irodalmi nyelv intencionális korrelátumának megkasadása. Az immanens és transzcendens korrelátum elkülönítésének lehetősége.....	132
g. Az irodalmiság és az irodalmi mű mint transzcendentális látszat.....	138
h. Esemény és tett.....	140
III. Függelék. Kritikai fogalomtörténet az irodalmi nyelvért).....	143
1. A kritikai viszony mint az irodalmi nyelv eredete.....	145
a. A kritikai viszony mint emlékezet.....	145
b. A kritikai viszony interszjektivitása.....	149
c. A kritikai viszony dualizmusa.....	153
d. A kritikai viszony mint képzet.....	156
e. A kritikai viszony fenomenológiája mint kiindulópont.....	163
2. Az írás monizmusa (a kifejezés kritikája).....	167
a. Az eredet mint jelölés.....	167
b. Az eredet mint kifejezés (Ausdruck) Husserl jelelméletében. Az asszociáció és a passzív szintézis mint az erdet kritikai formái.....	172

c. Az irodalmi közlés eredete mint szükségszerű (transzcendentális) látszat és mint nem-interszubjektív idegen.....	179
3. A nyelv új dualizmusa: a metaforikus közlés	183
a. Az eredet faktikus aktivitása	183
b. A <i>langue</i> mint a <i>parole</i> absztrakciója	189
c. Az irodalmi nyelv: új egzisztenciális lehetőségek eredete.....	192
4. Paul de Man nyelvfelméletének.....	200
5. A világtapasztalat kritikája	215
a. a fenomenológia mint kritikai filozófia.....	215
b. Az észlelés korrektúrája	218
c. A történeti korrektúra	222
d. Az interszubjektív korrektúra	226
e. Az irodalmi nyelv és az interszubjektív valóság.....	230
Idézett művek.....	233
Tartalom	236